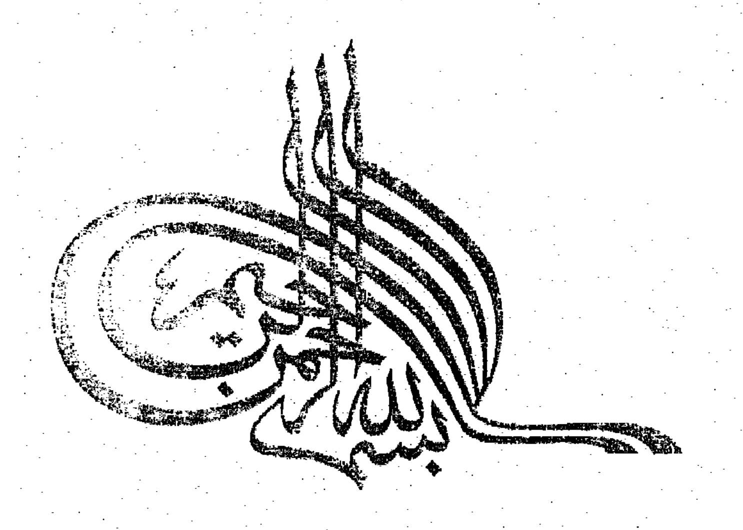
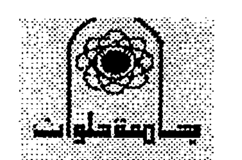

Bibliotheca Alexandrina
0214306



﴿وأنزل الله عليك الكتب والحكمة وعلمك
ما لم تكن تعلم وكان فضل الله عليك عظيما﴾
صدق الله العظيم

(سورة النساء آية ١١٣)



كلية التربية الفنية
قسم التصميمات الزخرفية

جماليات الكتابات العربية في العمارة الإسلامية كمدخل لتجميل واجهات المباني

بحث مقدم من

محمد علي محمود نصره
المدرس المساعد بقسم التصميمات الزخرفية

استكمالا لمتطلبات على الحصول على درجة الدكتوراه
في التربية الفنية تخصص تصميم

إشـــــــراف

أ.د/ منى مصطفى العجمي
أستاذ ورئيس قسم التصميمات الزخرفية سابقا
كلية التربية الفنية

أ.م.د/ ايهاب بسمارك الصيفي
أستاذ مساعد بقسم التصميمات الزخرفية
كلية التربية الفنية

٢٠٠١م

جامعة حلوان

كلية التربية الفنية

قسم الدراسات العليا

قرارا لجنة المناقشة والحكم

أنه فى تمام الساعة يوم الموافق

أجـتمعت فى كـلية الـتربية الفـنية بالزمالك – لجنة المناقشة والحكم بناءا على قارار السيد الأستاذ الدكـتور / نـائب رئيـس جامعة حلوان للدراسات العليا والبحوث الصادر فى ٢٠٠١/٥/٧ والمشكلة من السادة الأساتذة :

أ.د. منى مصطفى العجمى مشرفاً ومقرراً

أستاذ ورئيس قسم التصميمات

الزخرفية بكلية التربية الفنية سابقاً

أ.م.د. إيهاب بسمارك نصر الله الصيفى مشرفاً

أستاذ مساعد بقسم التصميمات

الزخرفية بكلية التربية الفنية

أ.د. زينب رأفت السجينى عضواً داخلياً

أستاذ ورئيس قسم التصميمات

الزخرفية بكلية التربية الفنية سابقاً

أ.د. أحمـــد نـــوار عضواً خارجياً

رئيس قطاع الفنون التشكيلية

بوزارة الثقافة

وذلك لمناقشة رسالة الدكتوراه المقدمة من الدارس / محمد على محمود نصره المدرس المساعد بقسم التصميمات الزخرفية بكلية التربية الفنية – جامعة حلوان لنيل درجة دكتوراه الفلسفة فى التربية الفنية تخصص تصميم وموضوعها جماليات الكتابات العربية فى العمارة الإسلامية كمدخل لتجميل واجهات المـباني ، وبعـد مناقشة الدارس فى موضوع الرسالة مناقشة علنية ، قررت اللجنة قبول الرسالة ، ومنح الدارس / محمد على محمود نصره درجة دكتوراه الفلسفة فى التربية الفنية تخصص (تصميم)

والله الموفق

أعضاء اللجنة التوقيع

أ.د/ منى مصطفى العجمى

أ.م.د/ إيهاب بسمارك الصيفى

أ.د. / زينب رأفت السجينى

أ.د. / أحمـــد نـــوار

شكر وتقدير

شكراً لله عز وجل وحمداً كبيراً يليق بجلاله على ما أمدنى به من نعمة العلم وما أيدنى به من هداية وتوفيق حتى أتممت هذا البحث .

ويــتقدم الباحــث بعظــيم الشــكر والوفــاء إلــى الأستاذة الدكتورة / **منى مصطفى العجمى** (أســتاذ ورئــيس قسم التصميمات الزخرفية) " سابقاً بكلية التربية الفنية ، التي تتلمذت على يديها ، وأن يكون البحث فى شكل يوازى ما بذلته معى من جهد وصبر وعطاء.

كمــا يســرنى أن أتوجــه بالشــكر إلــى الأستاذ المساعد الدكتور / **إيهاب بسمارك الصيفى** (الأستاذ المساعد بقسم التصميمات الزخرفية بكلية التربية الفنية) على ما بذله من جهد وفكر عظيم فى مشاركته بالإشراف على هذا البحث .

ويســعدنى أن أســجل كلمة حب وعرفان إلى أساتذتى بكلية التربية الفنية ، وقسم التصميمات الزخرفــية لمــا قدمــوه لى من عون وعطاء أثرى جوانب البحث ، وأخص بالذكر الأستاذة الدكــتورة / **زينــب رأفت السجينى** (أستاذ التصميمات الزخرفية ورئيسة القسم سابقاً) على توجيهاتها الموضوعية ، والاستاذ الدكتور / **أحمد عبد الكريم** (أستاذ التصميمات الزخرفية) للجهد العلمى والنصح والتوجيه الذى لقيه الباحث منهم أثناء إنجاز هذا البحث .

كما أتقدم بالشكر للأستاذة الدكتورة عبلة حنفى عثمان (أستاذ وعميد كلية التربية الفنية) على مشــورتها العلمــية وتعاونهــا فى هذا البحث من خلال ترشيحى للسفر إلى دولة أوزبكستان لتجمــيع المــادة العلمــية التــي تــثرى مــن البحــث ، كما أتقدم بالشكر والتقدير للاستاذ الدكتور / **حسينى على** (أستاذ ورئيس قسم التصميم) على مساعدته لى فى سبيل إتمام البحث

كذلــك أتوجــه بالشــكر والتقدير إلى السادة الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة والحكم ، الأستاذة الدكــتورة / زينــب رأفــت السجينى ، والأستاذ الدكتور / **أحمد نوار** (رئيس قطاع الفنون التشكيلية ، بوزارة الثقافة) لتفضلهما بقبول مناقشة الرسالة .

كمــا أتقــدم بالشكر إلى المهندس / **أحمد عبد الظاهر** ، والفنان **جوزيف صبحى** على جهدهما معى فى تنفيذ الجانب التطبيقى على جهاز الحاسب الآلى ، وشكر إلى الفنان **محمد سيف** على جهده فى تصوير النتائج ، وإلى كل من ساهم فى كتابة وإخراج هذا البحث إلى حيز الوجود .

الباحث

إلـــــى رمــــــز التضــــــحية

إلــــى العطــــــاء دون حســــــاب

إلــــى والــــــدي ووالدتــــــى

يســــعدني إهــــداء هــــذا البحـــث

لمـــا تحمــــلاه مـــن جهــــد وعـــناء

فــــى ســـــبيل إتمامـــــــه

إلـــى شـــقيقي وشـــــقيقاتى

لمســـاندتهم لــى فــى فــترة إنجــازه

وإلــى زوجــتى وأســرتها وإلــى أبنــتى

لصـــبرهم وتحملهـــم ومســـاندتهم

لـــــى فــــترة إعـــــداد البحـــــث

أدامهـــم اللــــه لــى جمـــيعاً ورعـــاهم

محتويات البحث

الموضوع	الصفحة

الموضوع	الصفحة

الموضوع | الصفحة

الموضوع	الصفحة

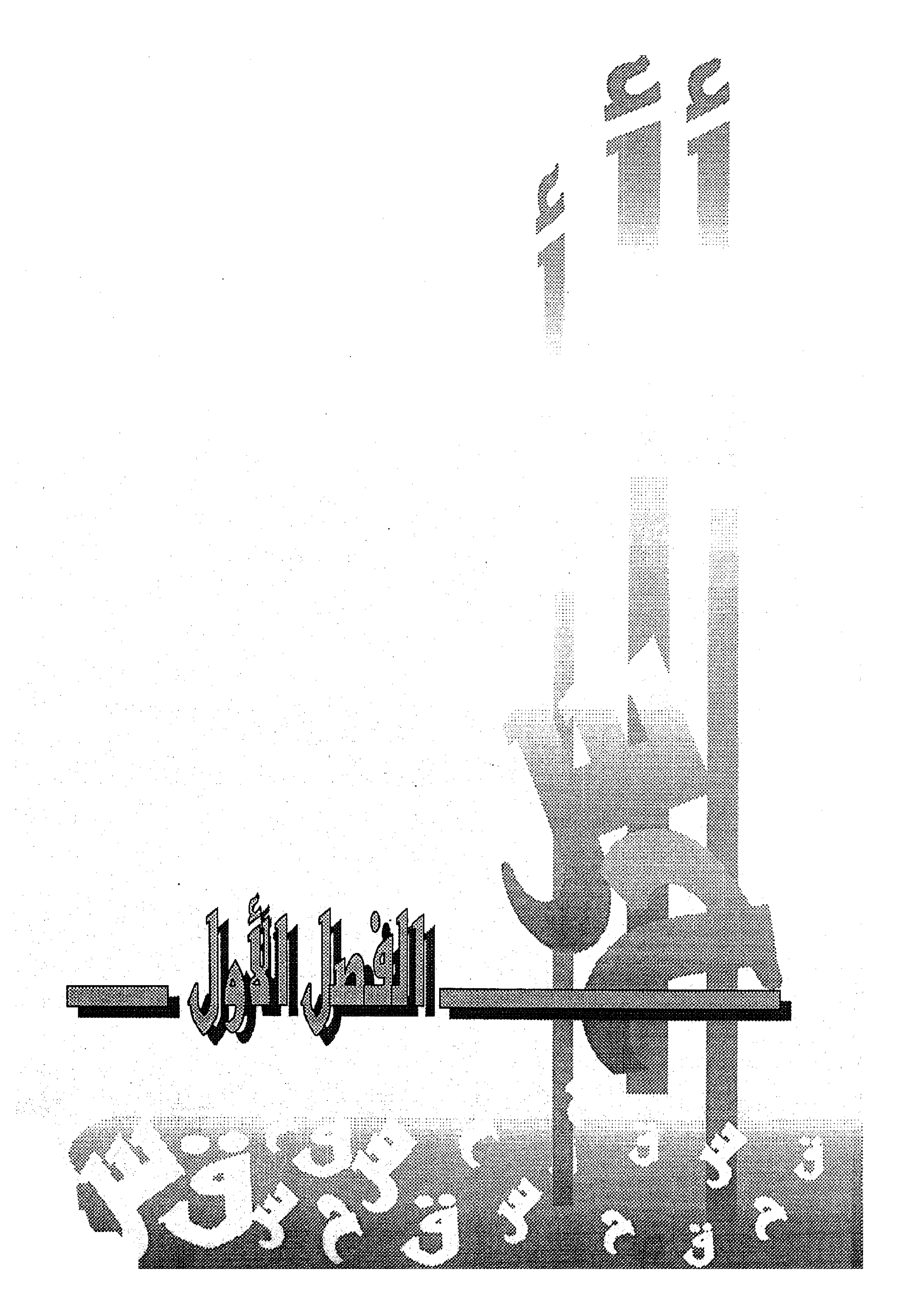
الموضوع	الصفحة

الموضوع | الصفحة

الموضوع الصفحة

الموضوع	الصفحة

قائمة الأشكال


الفصل الأول

الفصل الأول

موضوع الدراسة

محتويات الفصل :

- خلفيـــة البحـــث
- مشكلـــة البحـــث
- فـــروض البحـــث
- أهميـــة البحـــث
- أهـــداف البحـــث
- حـــدود البحـــث
- منهـــج البحـــث
- الدراسات المرتبطة
- مصطلحـــات البحث

خلفية البحث :

فـــي إطـــار الاهتمام المتزايد بالبيئة ، تحدد موضوع البحث الحالى في نطاق البعد الجمالى للبيئة لما له من اثر بالغ على نمو الحس الجمالى لدى المواطن المصري ونمو الشعور بالأنتماء.

وقـــد تركـــز موضـــوع البحث على جماليات العمارة وبصفة خاصة العمارة منخفضـــة الـــتكاليف، حيث يرى الباحث افتقار هذا النمط من أنماط العمارة إلى اللمسة الجمالية ، والتى يعد توفرها ضرورة إنسانية وتربوية، ينشأ الإنسان في حضنها متشربا لـــلقيمة الجماليـــة فيتحول حب الجمال إلى عادة وسلوك ، يمكن انماءه، لينشأ المواطن المصري محبا لبيئته ومنتميا لها وعاملا على تطويرها وتحسينها.

إن واقـــع العمارة المصرية الحالية وخاصة في بعض المدن الجديدة التى كان يفـــترض أن تكـــون بداية نحو هوية معمارية تعكس القيمة الجمالية للتراث المصري، جاءت بشكل مستورد لا يتوافق مع البيئة المصرية أو مع التراث الثقافي المصري كما تـــرى "نعمـــات احمـــد فـــؤاد" في بحثها الذى قدمته في مؤتمر التربية الفنية والتراث الإقليمي(١).

حيـــث تشـــير "نعمات فؤاد" في بحثها إلى ما يحدث للإنسان من تمزق نفسي حيـــنما يفقد هويته وحينما تتصارع في داخله قيم الموروث الحضاري والقيم المستوردة الـــتي فرضـــتها الأبعـــاد الاقتصادية ومتطلبات الحياة السريعة المعاصرة .. وترى في بحـــثها "أن المديـــنة المصـــرية قد غدت كرنفالا في العمارة والزي وانماط السلوك"(٢) وتؤكـــد أن العمارة على الاخص قد تحولت إلى ما يسمي عمارات علب الكبريت وانها أنماط لا تتلائم مع البيئة المصرية ، ولا تتوفر فيها اللمسة الجمالية، عشوائية ارتجالية في كثير من الأحيان ، بشكل يجعل التخطيط ووضع الضوابط ضرورة ملحة(٣).

ويؤكد هذا "توفيق أحمد عبد الجواد" حيث يشير إلى أن الثورة الصناعية بكل

(١ ، ٢، ٣) نعمات أحمد فؤاد : (التغريب أبعاده أهدافه نتائجة) ، مؤتمر التربية الفنية والتراث الإقليمي ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، بحث منشور ، ص ٨٧٠، ٨٨٩ ، ٨٩٠.

وســائلها وأساليبها وتأثيراتها التكنيكية الحديثة مسئولة مسئولية مطلقة عن هذا التحول المخيف نحو المادية الذى طرأ على العمارة"[١].

أن العــودة إلى الــتراث ومهارة المصمم في استخلاص الأشكال الجمالية من التراث الفني بشكل يتفق مع وظائف العمارة الحالية ومع الرغبة في التجديد دون إهدار للقيمة الجمالية الموروثة تعتبر ضرورة ملحة في عصرنا الحالى كما ذكر "مجدي سيد محمود" في بحثه الذى قدمه لمؤتمر الفن وثقافة المواطن[٢].

لقــد اتجـــه الباحث في البحث الحالى بدوافع دورة التربوي وانتماءه إلى مجال التصــميم في كلية التربية الفنية إلى محاولة رصد متغيرات العمارة منخفضة التكاليف فـــي البيـئة المصــرية هذه الايام ، وتأمل خصائصها وسماتها، وتساءل حول علاقتها بالموروث الفني وبالبيئة المصرية وحول اثرها السيئ على ذوق المواطن المصري.

ودفعته تساؤلاته إلى محاولة البحث عن طرائق ومداخل لعلاج ما يشوبها من قصــور فـــي الــناحية الجماليـــة والــبحث عن حلول تقربها إلى طبيعة التراث الفني المصري. وفي نطاق ملاحظاته وسعيه نحو التوصل لحلول، كان من الطبيعي أن يمتد إلى معطيات التراث الفني وبخاصة التراث الإسلامي الذى تضمن من الحلول الجمالية لمســطحات وواجهات العمارة ما زادها قيمة وما اضفي عليها الهوية والتميز وذلك من خــلال الزخارف والحليات التى اضافها إليها، "فقد استفاد الفنان في العصور الإسلامية مــن العناصر الكتابية والهندسية والنباتية والحيوانية في تحقيق تشكيلات .. فكيف هذه العناصر بما يتفق وفلسفته الخاصة[٣].

وفـــي نطـــاق هذا الاهتمام بالإضافة إلى اهتمام الباحث بمجال جماليات الخط العــربي والذى كان محورا لبحث الماجستير[٤] ، اتجه ببصره نحو الحلول التى ربطت بين جماليات الخط العربي وجماليات الهيئات المعمارية.

---

(١) توفيق احمد عبد الجواد : (تاريخ العمارة والفنون الإسلامية) ، ص١٣.

(٢)مجــدي ســيد محمود : (رؤية مستقبلية لدور المصمم في تنمية الوعي الفني) ، مؤتمر الفن وثقافة المواطـــن ، كـليـــة التربية الفنية ، جامعة حلوان ، بحث منشور ، ١٩٩٢ ، ص١٣٩.

(٣)رقية عبده محمود : (أساليب تشكيل العناصر النباتية في النحت البارز في الفن الإسلامي بمصر)، رســالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان، ١٩٨٦ ، ص٤.

(٤) محمــد عــلي محمــود : (العلاقة بين المقومات التشكيلية للخط العربي المعاصر والأسس البنائية للتصــميمات الزخــرفية المســطحة) ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، ١٩٩٥ ، ص٦٠.

لقـد رصـد الـباحث حلولا متعددة لاستخدام الخط العربي في تجميل العمارة وذلك في بحثه المبدئي لمواجهة المشكلة الجمالية للعمارة منخفضة التكاليف.

حيـث جاءت الكتابات بمثابة اشرطة وذلك من خلال تحوير الحروف العربية بأستثمار المقومات التشكيلية لتبدو في هيئة شريط كتابي زخرفي[1]"تؤدي ادوارا جمالية مختـلفة فـي تحديد المسطحات وتحديد الفتحات وتضمنت الامثلة أيضا حلولا لتغطية المسطحات المستوية والاسطوانية تغطية كاملة بالكتابات العربية بطرزها المختلفة.

لقـد لاحـظ الـباحث وجود ارتباط قوي بين البناء الشكلي للحروف العربية (الهندسـية والانسـيابية) مـع الحلول المعمارية ، وافترض امكان الانطلاق من هذه المعطيـات الـتراثية للـبحث عن مداخل جديدة لاستثمار المقومات البنائية والحركية للكتابات العربية وما تضمنته من متغيرات "كالليونة والتدوير والمطاطية والتزوية والمد الراسـي والبسط الأفقي والتداخل والتشابك والتضفير"[2]، وتعدد الحلول الشكلية للعلاقة بيـن الحروف والكلمات والجمل والتى تؤدي إلى تنوع لا نهائي في المظاهر والأنظمة الإيقاعية.

أن رغـبة الـباحث في الانطلاق من معطيات الخط العربي يؤيدها فرادة هذا الفـن وتميـزه حيث "تحمل في ذاته التشكيلية قيما جمالية "استطيقية)" [3] بشكل يعكس الهويـة العـربية والإسلامية بوضوح ويمكن أن يسهم في إضافة المعطي التراثي إلى البيئة المعمارية ليضفي عليها التميز.

غيـر أن هـذه الرغـبة قـد واجهت لدى الباحث تساؤلات عديدة حول كيفية اسـتثمار هـذه المعطيـات التراثية دون الاخلال بما نرجوه لحاضرنا من تطور ومن

---

(1) محمـد عـلي محمـود : (العلاقة بين المقومات التشكيلية للخط العربي المعاصر والأسس البنائية للتصميمات الزخرفية المسطحة) ،مرجع سابق ، ص٦٠.

(2) مصطفي محمد رشاد : (المقومات التشكيلية والجمالية للخط العربي) ، مجلة دراسات وبحـوث ، جامعـة حلـوان ، المجلد الحادي عشـر ، العدد الثانـي ، مايـو ١٩٨٨ ، ص٢٨.

(3)Alexandre papa dopulo (Islam and muslim art), Harry, A Brams, Inc, publishers, New York, P. 165.

مواكبة للحلول الجمالية المعاصرة تلك هي المشكلة بوجه عام ، تؤيدها الأبعاد التربوية التى يمكن أن يقوم بها المصمم في انماء المشاعر الجمالية وبطريقة غير مباشرة تعتمد على اتاحة الفرصة للمواطن لمعايشة الجمال وتشربه والحفاظ عليه.

أن مجـــال الكتابة العربية قد اتسع بشكل كبير يجعله مصدرا خصبا لموضوع الـــتجميل المعمـــاري، وان تحقيـــق العلاقـــة الترابطية بين جماليات الكتابات العربية والهيـــئات المعماريـــة يحتاج إلى مراعاة الجوانب الادراكية التى تتعلق برؤية العمارة وإدراك نســـبها وزوايـــا إدراكها ومتغيرات هذا الإدراك كما تحتاج من جانب آخر إلى مراعاة سمات وخصائص وأنظمة الكتابات العربية وما تتضمنه من ايقاعات حركية لها تأثيـــرها عـــلى إدراك العمارة من جانب ولها سماتها الجمالية التى تميز إدراكها على مسطحات العمارة عن تواجدها في أي عمل فني آخر.

أن الرؤية الجشطلتية تؤكد على أن "الجزء في الكل يختلف عن وجودة في كل آخـــر عن وجوده بمعزل عن هذين الكلين"[1] أن الافتراض الأساسي لهذا البحث يتركز حـــول ما يمكن أن تضيفه الكتابات العربية نتيجة لمتغيرات الطراز والمقومات الحركية على مسطحات الهيئات العمارية من تنوع وترابط وتميز في الطابع الإيقاعي إلى جانب مـــا ينـــتجه مـــن خـــلق بيئة جمالية متميزة لها فرادتها وتميزها ، يمكن أن تكون نواة لمحـــاولات أخـــرى فـــي مجال التصميم للبحث عن حلول جمالية من منطلقات تراثية متعددة، وبالتالى نواة في اتجاه البحث عن هوية معمارية مصرية.

أن العوامـــل البيـــئية والمـــناخية تفرض بلاشك ضرورة البحث عن الوسائط المناسبة لتطبيق الحلول الجمالية التى تعتمد على الكتابات العربية في تجميل مسطحات العمارة.

كمـــا أن الضـــرورات الاقتصادية تتطلب حلولا تتفق مع الظروف الاقتصادية لـــلعمارة منخفضـــة الـــتكاليف، بحيث تزيد من قيمتها الجمالية دون المبالغة في زيادة التكلفة الاقتصادية.

---

(1) بول جيوم : علم نفس الجشطلت ، ترجمة صلاح مخيمر وآخر ، مؤسسة سجل العرب ، القاهرة، ١٩٦٣.

مشكلة البحث :

تـــدور مشـــكلة الـــبحث الحالى في افتقار الهيئات الخارجية للعمارة منخفضة الـــتكاليف إلى القيمة الجمالية، ومحاولة استثمار المعطيات الجمالية والايقاعية للكتابات العربية في التوصل إلى مداخل لتجميل هذا النمط من أنماط العمارة.

وتـــتحدد المشكلة في البحث عن كيفيات تحقيق العلاقة الترابطية بين مقومات الكـــتابات العـــربية وخصائص الهيئات المعمارية وما تتضمنه من مسطحات خارجية بشـــكل يحقـــق الـــبعد الجمـــالى ويكـــون نواة لهوية جمالية مصرية تجمع بين التراث والمعاصرة.

ويمكن تحديد المشكلة بذلك في التساؤل التالي :

– كيـــف يمكـــن الافـــادة من معطيات العلاقة الترابطية بين الكتابات العربية وأســـطح الهيـــئات المعماريـــة فـــي التراث الإسلامي للوصول إلى مداخل تحقق البعد الجمالى لواجهات العمارة منخفضة التكاليف ؟

فروض البحث :

وللأجابة على التساؤل السابق يفترض الباحث الفروض التالية :

١- يمكن من خلال تحليل نماذج من الكتابات العربية في واجهات العمارة الإسلامية ، التوصـــل إلى الأسس العامة للعلاقة الترابطية بين الكتابات العربية واسطح الهيئات المعمارية الإسلامية.

٢- يمكـــن الافـــادة مـــن معطيـــات العلاقـــة الترابطية بين الكتابات العربية والهيئات المعماريـــة في التراث الإسلامي للوصول إلى مداخل تحقق البعد الجمالى لواجهات العمارة منخفضة التكاليف.

أهداف البحث :

١-استخلاص وتحليل الأسس البنائية والطاقات الحركية التى أسهمت في تحقيق الصلة الترابطية بين الكتابات العربية والهيئات المعمارية عبر التراث الإسلامي.

٢-استحداث مداخل لتوظيف المعطيات السابقة في تحقيق الصلة الترابطية بين الكتابات العربية وواجهات العمارة منخفضة التكاليف.

٣- استحداث مداخل جديدة لتوظيف مقومات الخط العربي في تجميل واجهات العمارة منخفضة التكاليف وتحقيق الوحدة بين الهيئات المتجاورة الموضوعة في مجال واحد للرؤية.

٤- التوصل إلى خامات اقتصادية مناسبة تسهم في تحقيق الجانب التطبيقي للبحث.

٥- أجراء تطبيق عملي للتحقق التجريبي من صحة الفروض المشار إليها.

أهمية البحث :

ترجع أهمية البحث إلى ما يلي :

١- دراسة وتحليل الكتابات العربية في العمارة الإسلامية تضع دارس التصميم أمام مشكلات العلاقة بين التصميم والبيئة المعمارية حاليا.

٢- الدراسة تساعد في إيجاد حلول جمالية لواجهات العمارة المصرية منخفضة التكاليف بصورة تساعد في نشر الوعي الجمالى لدي الجمهور من خلال معايشته.

٣- الدراسة محاولة للربط بين التراث والمعاصرة من خلال النظر إلى الكتابات العربية بمفهوم معاصر من حيث أسس بنائها ومقوماتها التشكيلية ونظمها الحركية وربطها بنظم الإدراك أي الربط بين التراث والنظريات العلمية الحديثة.

٤- تساهم الدراسة في تفهم أسس العلاقة الترابطية بين الكتابات العربية والهيئات المعمارية الإسلامية.

٥- تساعد الدراسة في تحقيق الوحدة الترابطية بين الواجهات المعمارية من خلال النظم الحركية للشرائط الخطية والحروف المفردة وتساهم في إيجاد طابع قومي للعمارة المصرية وتؤكد دور الفن في العمارة وتحقق التكامل البيئي للأفراد.

٦- تسهم الدراسة في تحقيق إطار نظرى للتجريب العملي في مجال العلاقة بين الكتابات العربية وواجهات العمارة منخفضة التكاليف.

حدود البحث :

١- يتضمن البحث اشارات إلى الكتابات العربية في الفن الإسلامي ، ويركز على النماذج الخطية في العمارة الإسلامية وذلك لارتباطها المباشر بطبيعة المشكلة التى يتصدي لها.

٢- يتضـمن الـبحث اشارات إلى تعريف فن العمارة ، والحاجات الإنسانية لها ، مع عـرض تاريخي يوضح ارتباط العمارة بالهوية وقضية اغتراب العمارة المصرية الحديثة واسباب اغترابها ، والوضع الحالى للعمارة في مصر.

٣- يتضمن البحث اشارات إلى نظرية الإدراك والفلسفة الجمالية الإسلامية.

٤- يتضـمن الـبحث تعريفا باسس بناء العمارة الإسلامية وعلاقتها بالكتابات العربية المضافة إلى اسطحها.

٥- يقتصر التحليل الجمالى للكتابات العربية على مجموعة من الأسس العامة مثل:

أ- المضامين الفلسفية للكتابات العربية وارتباطها بالتصميم المعماري.

ب- الأسـس البـنائية للكـتابات العربية والمقومات التشكيلية للخط العربي والطاقات الحركية لها.

ج- أساليب وصيغ تناول الخط العربي على واجهات العمارة الإسلامية.

د-التقـنيات والخامـات المرتبطة ابلزخارف القائمة على الكتابات العربية في العمارة الإسلامية.

هـ- الأثر الجمالى الناشئ من توظيف الخط العربي على واجهات العمارة الإسلامية.

٦- يتضمن البحث تعريف بالاسس الانشائية لبناء العمارة المصرية منخفضة التكاليف، وهيئتها الشكلية.

٧- يقتصـر الجـانب التطـبيقي للبحث على تجارب تصميمية تنفيذية يقوم بها الباحث لـتجميل واجهـات أحد نماذج العمارات منخفضة التكاليف باحدى المدن المصرية الجديدة.

منهج البحث :

يتبع الباحث في دراسته المنهج التحليلي والتجريبي من خلال الخطوات التالية في دراسة موضوع البحث.

أولا : الإطار النظري :

الفصـل الأول : يشـتمل على التعريف بالبحث - الدراسات المرتبطة - المصطلحات الخاصة بالبحث.

الفصـــل الـــثاني : دراســـات تتعرض لواجهات العمارة المصرية وعلاقتها بالزخرفة والهوية تاريخيا من خلال المحاور التالية :

أ- مفهوم العمارة والفنون الزخرفية وعلاقتها بواجهات المباني.

ب- الواجهات الخارجية للتراث المعمارى المصري وارتباطة بمفهوم الهوية.

ج- بداية التغريب في هوية العمارة المصرية.

د- أهم نماذج واجهات المباني الاقتصادية في مدينة ٦ أكتوبر.

هـــ-الخامات والتقنيات المستخدمة في تشطيب واجهات المباني المصرية وألوانها.

الفصـــل الثالث : ويتضمن الأبعاد الجمالية لواجهات العمارة الإسلامية وعلاقتها بالخط العربي من خلال المحاور التالية :

أ- الفلسفة الجمالية للفن الإسلامي وإدراك البعد الثالث.

ب- القيم التصميمية الجمالية للفنون الإسلامية وواجهات العمارة الإسلامية.

ج- القيم التصميمية الجمالية للخط العربي ومقوماته التشكيلية.

د- الدور الزخرفي في للخط العربي على واجهات العمارة الإسلامية.

الفصـــل الـــرابع : يتضـــمن تحـــليل لجماليات الكتابات العربية على واجهات العمارة الإسلامية من خلال المحاور التالية :

أ-عـــرض الـــنقاط التحـــليل بجماليـــات الخطوط العربية وعلاقاتها بواجهات العمارة الإسلامية.

ب- تحديد النماذج المختارة للتحليل من واجهات العمارة الإسلامية في البلاد الإسلامية المختلفة.

ج- تحـــليل نمـــاذج مـــن واجهات العمارة الإسلامية المختارة من قبل الباحث لتحليل جماليات الخطوط العربية بها.

د- التعرف على نتائج التحليل التى تعد مداخل للتجريب في تجميل واجهات المباني منخفضة التكاليف.

ثانيا : الإطار العملي :

الفصل الخامس : يتضمن تجربة البحث من خلال عمل تصميمات ذاتية فنية قائمة على الكتابات العربية المستخدمة في تجميل واجهات أحد نماذج العمارات منخفضة التكاليف باحدي المدن المصرية الجديدة للتحقق من مدي إمكانية الاستفادة من دراسة وتحليل العلاقة الترابطية بين الكتابات العربية وواجهات الهيئات المعمارية في التراث الإسلامي لتجميل العمارة منخفضة التكاليف.

الدراسات المرتبطة :

١- **دراسة أعدتها الباحثة "سامية أحمد"**[١] :حول الامكانات التشكيلية لاستخدام الشرائط كوحدات تكرارية في تصميم المعلقات النسجية، وقد تطرقت الباحثة في تلك الدراسة إلى أنواع الشرائط الزخرفية المختلفة في التراث المصري، وكانت تركز على النسيج من القديم وحتى المعاصر وقامت بتحليل تلك الشرائط من حيث أسس الانشاء والنظم التكرارية للعناصر واتجاهات الحركة وتأثيرها على شكل الشريط وكيفية الاستفادة من ذلك في تصميم معلقات نسجية معاصرة.

وتتفق هذه الدراسة مع البحث الحالى من حيث أسلوب التحليل الانشائي للأشرطة الزخرفية، وكذلك تعريف الشريط الزخرفي والنظم التكرارية داخله. وتختلف عنها من حيث المجال إذ أن البحث الحالى يركز على دور تلك الأشرطة الزخرفية في العمارة الإسلامية وعلى وجه التحديد الشرائط الزخرفية الخطية بالإضافة إلى التكوينات الخطية المتنوعة ، وكذلك يبحث في دلالاتها الادراكية لاستثمارها في إنتاج

---

(١)سامية أحمد مصطفي الشيخ : (الامكانات التشكيلية لاستخدام الشرائط كوحدات تكرارية في تصميم المعلقات النسجية) ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان ، ١٩٨٧م.

اشــرطة وتكويــنات معاصرة تصلح لاضفاء جانب جمالى زخرفي لواجهات العمارة المصرية منخفضة التكاليف ويحمل فكر وثقافة معاصرة.

٢- **دراســة قــام بها الباحث "عبد المنعم معوض"[١]** : حول أساليب التصميم الحائطي للواجهات والاسطح المعمارية في القاهرة، وقد تطرق الباحث في هذه الدراسة للــنماذج الحائطيــة فــي تــراث عمارة القاهرة والوحدات الزخرفية القائمة عليها تلك الــزخارف والصــياغات التشــكيلية لكل عصر مرورا بالفن الإسلامي الذى تزخر به عمــارة القاهــرة ، ثــم مدخل آخر تناوله الباحث خاص بالبعد الثقافي والجمالى لتلك التصــميمات ، والدراسة تتفق والبحث الحالى في نماذج التراث الإسلامي الذى تناولته من حيث الأسس البنائية والوحدات الزخرفية لتلك الجداريات وبصفة خاصة التكوينات الزخرفية الخطية موضوع البحث الحالى، والبعد الثقافي والتاريخي لها. وكذلك التقنيات المســتخدمة فــي التنفيذ ، وتختلف الدراسة الحالية معها من حيث الهدف في استحداث صيغ معاصرة من تلك التكوينات وعلى وجه التحديد التكوينات الخطية ، كما أنها تركز على العمارة منخفضة التكاليف بغية الوصول إلى اكبر عدد من المواطنين بقيم الجمال ليتعايشوا معها وتعالج مشكلة التلوث البصري في المجتمع.

٣- **دراسة قام باعدادها الباحث "محمد علي محمود"[٢]** : وتبحث العلاقة بين المقومــات التشــكيلية لــلخط العربي المعاصر والأسس البنائية للتصميمات الزخرفية المســطحة ، وقــد تناولت الدراسة الجانب التاريخي للخط العربي وتوظيفه في التراث الإســلامي ، وتعرضــت لــلمقومات التشــكيلية للخط العربي، واتجاهات الحركة له واســتثماره فــي إنــتاج تصميمات زخرفية مسطحة تتفق في أساسها الانشائي وبنائية الحــروف العــربية. وترتــبط هذه الدراسة بالبحث الحالى من حيث دراسة المقومات

---

(١)عبد المنعم معوض : أساليب التصميم الحائطي للواجهات والأسطح المعمارية في القاهرة ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان ، ١٩٨١م.

(٢)محمــد عــلي محمــود : العلاقة بين المقومات التشكيلية للخط العربي المعاصر والأسس البنائية للتصــميمات الزخــرفية المســطحة ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، ١٩٩٥م.

التشـــكيلية للخط العربي واتجاهات الحركة به وكذلك بنائية الحروف واسسها الانشائية وهـــذا عنصـــر أساسي في البحث إذ يقوم على ربط تلك الخصائص عن الخط العربي بـــنظرية الإدراك عـــند التطبيق في استحداث التكوينات الزخرفية التى تقوم على الخط العربي.

٤- دراســـة قـــام باعدادها الباحث "إيهاب بسمارك"[1] : عن توظيف الطاقة الكامـــنة فـــي العناصر الشكلية لتحقيق البعد الجمالى في انشائية التصميم ، وقد تناولت تـــلك الدراســـة مفهوم الطاقة وارتباطه بالفن التشكيلي من خلال بعض صور الحركة الـــتقديرية ، وتناول تأثير تلك الطاقة على الأعمال الفنية التراثية والمعاصرة من خلال امثلة توضيحية ، والدراسة تتفق والبحث الحالى في كيفية استخلاص الطاقة الكامنة في الحـــروف العـــربية وتأثرها بالمجال المحيط بتلك الحروف من حالة إلى أخرى وتأثير ذلـــك عـــلى النظام الادراكي للعين ، وتختلف مع الدراسة الحالية في نظام التطبيق إذ يركـــز الـــبحث الحـــالى عـــلى كيفية الاستفادة من تلك الطاقات وتوظيفها في الشرائط والتكويـــنات الزخـــرفية الخطيـــة بصـــورة معاصرة تصلح (تسهم) في تحقيق الوحدة الترابطية بين الواجهات المختلفة في العمارة المصرية بصفة عامة والمنخفضة التكاليف بصفة خاصة وتحقيق طابع جمالى مميز لها عن العمائر الأخرى.

٥- دراســـة قـــام باعدادها "بول جيوم"[2] : وتدور حول علم نفس الجشطلت وتتـــناول أهم جوانب هذه النظرية والعوامل الموضوعية للادراك ونظمه، وترتبط هذه الدراســـة بالـــبحث الحالى في هذا الجانب حيث أنها سوف تفيد الباحث في تفهم مفهوم (الكل) لشرائطة وتكويناته الزخرفية وتحقيق الوحدة الترابطية الكلية بينها ، وكذلك نظم إدراك الحـــروف والكـــتابات العـــربية واســـتثمارها في الشرائط والتكوينات الزخرفية الخطية المعاصرة.

---

(1) إيهـــاب بسمارك الصيفي : (توظيف الطاقة الكامنة في العناصر التشكيلية لتحقيق البعد الجمالي في انشـــائية التصميم) ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، ١٩٩١م.

(2) بول جيوم : (علم نفس الجشطلت) ، ترجمة صلاح مخيمر وأخر ، مؤسسة سجل العرب ، القاهرة ، ١٩٦٣م.

٦- دراسة قامت بها الباحثة "زينب رأفت السجيني"[١] : حول وظيفة التصوير الجداري ، وقد تناولت الدراسة التصوير الجداري من حيث النشأة والتطور والوظيفة التى يمثلها وذلك من خلال نماذج تمثل عصور مختلفة ، كما تناولت الدراسة من خلال الجانب الوظيفي للجداريات البعد الاجتماعي والثقافي لتلك الجداريات وكيف حملت بداخلها ثقافات العصور المختلفة التى مرت بها.

كما ركزت الدراسة على الدور الهام للتصوير الجداري وارتباطة بفن العمارة، وكيف كان أحد العوامل الهامة في تحقيق الطابع القومي للعمارة المصرية عبر العصور ، وكذلك اشارت إلى بتقنية (الافرسك) كاحدى التقنيات التى نفذ بها التصوير الجداري في الفن القبطي ، وترتبط الدراسة بالبحث الحالي من خلال الوظيفة التى لعبتها الجداريات في العصر الإسلامي بالإضافة إلى جانب ارتباطها بالعمارة المصرية وقتها وتحقيق طابع قومي لها، وتختلف الدراسة مع البحث الحالى في كونها تناولت التصوير الجداري عموما أما الدراسة الحالية فتركز على التكوينات الزخرفية الخطية في العمارة الإسلامية بالتحديد وذلك لربطها بالعلم المعاصر كاحدي السبل لاستحداث نماذج زخرفية خطية معاصرة في مضمونها تسهم في معالجة واجهات العمارة المصرية منخفضة التكاليف من الفقر الجمالى بها وتحقق طابع قومي مميز لعمارتها.

٧- دراسة قام باعدادها الباحث "حاتم عبد الحميد"[٢] : بعنوان اثر المتغيرات الادراكية للون على الوظائف الحركية للحرف الكوفي كمصدر لاثراء التصميمات الزخرفية لطلاب كلية التربية الفنية، وقد تناول الباحث في دراسته موجزا عن الجانب التاريخي لنشأة الكتابة العربية والخط الكوفي وكذلك رصد لسمات التشابه والاختلاف والتفرد في النظام البنائي لتلك الأنواع ، كما قام بتحليل الخواص الحركية الكامنة في انشائية الحرف الكوفي وعلاقتها بمفهوم الحركة التقديرية في التصميم ذي البعدين

---

(١) زينب رأفت السجيني : وظيفة التصوير الجدارى ، مجلة دراسات وبحوث ، العدد الثالث ، بحث منشور ، جامعة حلوان ، ديسمبر ١٩٨٠م.

(٢) حاتم عبد الحميد : اثر المتغيرات الادراكية للون على الوظائف الحركية للحرف الكوفي كمصدر لاثراء التصميمات الزخرفية لطلاب كلية التربية الفنية ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، ١٩٩٥.

وذلــك مــن خـــلال تناول مفهوم الحركة في ضوء العلوم الطبيعية وفي ضوء الحركة الكامــنة فـــي العناصر الانشائية الاولية للتصميم ذى البعدين ، كما قام بعمل تطبيقات توضح تاثيرا تلك الخواص الحركية الكامنة على اتجاه الحركة للعناصر واتجاه الحركة داخـــل النظام التصميم ككل، وتلك الدراسة تتفق بالبحث الحالى في الاستفادة من كيفية تحليل الخواص الحركية الكامنة للكتابات العربية وتسهم في التعرف على سمات العلاقة الـــترابطية بين الكتابات العربية والهيئات المعمارية الإسلامية من خلال بنائية حروفها للوصول إلى الخصائص البنائية للكتابات العربية.

مصطلحات البحث :

الشرائط الزخرفية Decorative Framework:

هي إحدى صور فن الزخرفة والممثلة في صورة تصميمات تتحرك طوليا بين أطـــر محـــددة في اتجاهات مختلفة ، وتتميز عناصرها بالبساطة والتجريد والتتابع مع امتداد الافاريز .. حتي يملأها[1] وان كانت الشرائط الزخرفية الخطية قائمة على تتابع الحـــروف والكـــلمات المتـــنوعة الممثـــلة لنصوص مقروءة ولكن بشكل يلائم الشريط المكـــتوبة عـــليه حتى وإن اضطر الفنان الخطاط إلى استغلال مقومات الخط التشكيلية لتحقيق ذلك.

الطاقة الكامنة Potential:

تعـــرف علميا "بالإمكانية التى يتضمنها أو يختزنها الجسم أو الشئ أو يكتسبها نتيجة لوضعه في ظروف معينة"[2] أي أنها طاقة مختزنة داخل الجسم في حالة السكون فـــي لحظـــة مكانية معينة ، وليس في لحظة حركة ، كما عرفت أيضا بانها "تشير إلى الطاقـــة الـــتى يختزنها الجسم بفضل تكوينه الفيزيائي والقوى المؤثرة على وضعه في حالـــة الثـــبات"[3] وهي ما تساعد المصمم في بناء تصميماته وعناصره بصورة تعكس حركة داخل أعماله بالرغم من ثبات عناصرها.

---

(1)أحمد احمد يوسف ، محمد عزت مصطفي : (تاريخ الطرز الزخرفية والفنون الجميلة)، طبعة ثانية، القاهرة ، ١٩٤٨م.

(2)علي السالمي : (السلوك التنظيمي) ، مطبعة جامعة القاهرة ، القاهرة ، ١٩٨٠م ، ص٩٦.

(3) إيهاب بسمارك الصيفي : (مرجع سابق) ، ص٢٨.

العمارة Architecture:

فن العمارة – "فن تشييد المنازل ونحتها وتزيينها وفق قواعد معينة"[1] كما أن وظيفتها لا تقف عند حد السكني فقط بل دورها اكبر بكثير فالعمارة" هي الوعاء الحضاري الذى يستوعب داخله وخارجه ابداعات العصر في تناسق حضاري مع غيره والتى تعتبر من اهم اركان الثقافة"[2].

العمارة منخفضة التكاليف:

يقصد بها العمارة الاقتصادية التى تفتقر إلى جانب الترف في هيئتها الشكلية وكذلك في مواد التشطيبات الخاصة بها من حيث الأثاث والمداخل والمساحات والمواد المستخدمة في الطلاء الخارجي والداخلى وتقنياتها ، وهذا النوع من العمارة أصبح منتشرا في المدن المصرية الجديدة، وكان نتاج الحاجة إلى توفير أماكن للإقامة لمحدودي الدخل.

اى أنها تتفق وقول "حمدي خميسي"[3] بأنها "تحقق مطالب الناس وحاجاتهم دون اسراف أو تبذير لدرجة أنها غالبا ما توصف بانها عمارة وظيفية".

المقومات التشكيلية Plastic Characteristics:

"تتمثل هذه المقومات في مجموعة من الصفات الشكلية التى يختص بها الخط العربي، وتنفرد بها حروفه"[4] اى أن المقصود بها هنا مجموعة الخصائص المميزة للخط العربي والتى ساعدت في تحقيق القيم الجمالية للخط العربي وذلك بفضل ما لها من صفات (كالليونة والتدوير والمطاطية والتزوية والمد والبسط والعجم وفتحات البياض والشكل وتعدد شكل الحرف الواحد وقابلية التحريف)، كذلك تلك المقومات عوامل مميزة للأبجدية العربية ساعدت في استثماره في العديد من التشكيلات الفنية وأصطلح على تسميتها بالمقومات التشكيلية للخط العربي.

---

(1)Elias : (Modern dictionary, Arabic, English), H.A. ellas, fifth edition.

(2)عادل مختار : (التنسيق الحضارى احتياج وضرورة) ، مقال منشور بجريدة الاهرام، بتاريخ ٢٠/٩/ ١٩٩٤م، ص١٦.

(3) حمدي خميسي : (التذوق الفني ودور الفنان والمستمع) ، دار المعارف ، القاهرة، ١٩٧٥م.

(4) مصطفي محمد رشاد : (المقومات التشكيلية والجمالية للخط العربي) ، مرجع سابق ، ص٢٨.


الفصل الثاني

الفصل الثاني

واجهات العمارة والزخرفة وعلاقاتهما التاريخية بالهوية المصرية

محتويات الفصل :-

مقدمة :-

يتعرض الفصل الحالى لواجهات العمارة وما تم تنفيذه عليها من زخارف وذلك على نحو تاريخى يحاول من خلاله التركيز على علاقة تلك النماذج المعمارية بالهوية المصرية .

وسيتم تناول ذلك من خلال عدد من النقاط تبدأ بتوليف مفهوم العمارة ووظائفها وأهم ارتباطاتها بمعطيات الفن وقيمة الجمال ودور الزخارف المطبقة عليها.

يعرض الباحث بعد ذلك لعلاقة الواجهات الخارجية بالهوية المصرية ، ثم ما حدث من بدايات للتغريب أبعد العمارة المصرية عن هويتها وذلك فى مراحل متعددة بدأت بالإحتلال العثمانى وما نشأ عنه من طرز مستورده ثم انتشاره على يد الأسرة العلوية ، والذى كان متبوعا بتغيرات أخرى نشأ ، فى فترة الاحتلال الانجليزى لمصر . لتجيء ثورة يوليو بعد ذلك ببعض المفاهيم حول الاسكان الشعبى كان لها أيضا الكثير من الأثر على تغريب العمارة المصرية ،وامتد ذلك إلى مرحلة الانفتاح الاقتصادى فى مصر والذى ركز على الجوانب النفعية المادية مهملا بذلك الجوانب الزخرفية والجمالية فى العمارة .

يتبع العرض السابق عرضا لأهم نماذج واجهات المبانى والاسكان فى ٦ أكتوبر مع التركيز على المبانى الاقتصادية (منخفضة التكاليف) .

كما يتعرض الباحث بعد ذلك لأهم خامات التشطيب الخاصة بالعمارة المصرية المعاصرة والألوان المستعملة بها ، مع عرض لأهم التقنيات الخاصة بتلك الخامات .

إن المفاهيم التى يوضحها الفصل تساعد على ايضاح طبيعة المشكلة وأن ما حدث من تغريب وبعد عن القيمة الجمالية والعاطفية فى العمارة يحتاج وقفة عند التراث الفنى ولا سيما الاسلامى للإفادة مما به من خصائص تعكس بعدا أعمق للهوية المصرية .

أولا : مفهوم العمارة والفنون الزخرفية وعلاقتهما بواجهات المباني :-

وفى ذلك سيبدأ الباحث بتعريف مفهوم العمارة ووظائفها فى المجتمع وحاجته اليها ، مركز فى ذلك على الواجهات المعمارية بصفه خاصة وما تتضمنه من أشكال الفن المختلفة ، وذلك بإلقاء الضوء على العلاقة الترابطية بين العمارة والفن بصفة عامة والزخرفة بصفة خاصة ، كأحد الفنون المكملة للعمارة والتى تساعد على تحديد الطرز المعمارية المختلفة ، ويتعرض الباحث أيضا لأراء الفلاسفة حول ارتباط مفهوم الجمال بالعمارة .

1- مفهوم العمارة :-

هى إحدى نتائج النشاط الإنسانى ويصفها المؤرخون بأنها عمل إنشائى تكوينى " وهى منتج بشرى يخدم الأنشطة الإنسانية ، فهى تعبير وظيفى يوضح تأثير القيم والتقاليد على الحياة اليومية " [1] ، وقد ظهرت العمارة نتيجة لحاجة الإنسان إلى التكيف مع بيئته ، وتحقيق الأمان المادى تجاه ظواهر الطبيعة وإشباع الحاجات النفسية.

وبذلك أصبحت العمارة فنا ، إرتقت حتى أصبحت تعرف عند قدماء اليونان بأنها أم الفنون – Architechture is the Mother all of art لأنها أشتملت على توظيف اغلب أنواع الفنون على أسطحها وفى حيزاتها الداخلية والخارجية . ، ولم تقف قيمة العمارة عند الجانب النفعى والفنى فقط فالعمارة " إلى جانب أنها توفر فراغات وظيفية لتأدية نشاط محدد ،وتبرز جماليات الفنون الإنسانية الأخرى – تمثل قيمة عالية ، بسبب ما تخلقه فى نفس المستعمل من متعة فنية فى ذاتها وتكوينها " [2].

---

(1) عاصم محمد الشاذلى : صفاء محمود عيسى : (نحو هوية متميزة للعمارة المصرية فى مواجهة تحديات العصر) ، بحث منشور ، مجلة الفن والبيئة ، المؤتمر العلمى الخامس ، كلية التربية الفنية ، ١٩٩٤ م .

(2) على رأفت : (ثلاثية الإبداع المعمارى – الإبداع الفنى فى العمارة) ، مركز أبحاث إنتر كونسات ، مطابع الأهرام ، طبعة أولى ، ١٩٩٧ م ، ص ٧

الأمر الذى أدى إلى تعريف العمارة بأنها " هى المرآة الصادقة التى تنعكس عليها ثقافة الشعب ونهضته وتطوره ورقيه" [1] .

ويجمل جمال بكرى أغلب المعانى السابقة فى تعريفه للعمارة ، فهو يصفها " بأنها ذلك الفن العظيم .. الذى يحتوى كل نشاط لخيال الإنسان .. فهى المنشأة الذى يعارض جاذبية الأرض وهى التحكم فى الجو المناسب للإنسان من درجات الحرارة والرطوبة .. وهى تطويع المواد الطبيعية لتركيب المحتوى ،وهى مد الإنسان باحتياجات وتخليصه من النفايات ،وهى الفلسفة .. أو وجهة النظر إلى نفسه ومكانه فى الكون .. وهى حجر الأساس يحتوى فن وفكر وتقاليد وعادات شعوب وأمم عاشت وتركت بصمات وولت . وهى فى تراثنا .. مناط تكليف الإنسان بعمارة الأرض " [2].

ومما سبق يتبين أن العمارة هى إحدى نتائج التفكير الإبداعى للعقل البشرى والتى ظهرت فى صورة مجسمات فراغية تحمل من خلالها هوية الشعوب الثقافية لما تحويه من انوع الفنون المختلفة ، والمعبرة عن عادات وتقاليد الشعوب ، والتى كان ظهورها راجعا إلى الحاجة فى إشباع رغبات البشر المادية والرمزية الإستطيقية .

٣- وظيفة العمارة :-

من خلال العرض السابق لمفهوم العمارة يمكننا التعرف على وظيفتها ، اذ أنها أحد المنتجات البشرية التى تحوى بداخلها صورا مختلفة للإبداع الإنسانى وذلك من خلال محاولاته المستمرة فى الوصول بها إلى الجمال المثالى الذى يراه حوله فى الكون .

" حيث يولد الإنسان وبه نقص متأصل فى كيانه البيولوجى ، أى أن الإنسان لا يتمكن من الوجود وإدامة بقاء آمن ، ما لم يقدم على ابتداع وتصنيع مصنعات يسخرها فى إشباع متطلبات هذه الحاجة ، والعمارة هى إحدى هذه المصنعات التى

---

(١) توفيق أحمد عبد الجواد : (تاريخ العمارة والفنون الإسلامية) ، مرجع سابق ، ص ١

(٢)جمال بكرى : (العمارة والعمران فى مصر على مشارف القرن ٢١) ، مجلة الثقافة الجديدة ، العدد ١٣١ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، أغسطس ١٩٩٩ م ، ص ١٢٦ .

يبتدعها " [1] . والتى بجانب تحقيقها للجانب المادى من حيث المأوى والسكن ، فإنها تثرى الحياة الإنسانية بالعواطف والأحاسيس والأفكار التى تتغير وتتبدل مع كل تصرف أو فكر معمارى " وذلك من خلال التنظيم الإنشائى لكتلها وأسطحها التى تنعكس على الإنسان بانفعالات وتأثيرات مختلفة على المستوى الحسى والفكرى والعاطفى والروحانى " [2] وجميعها تتسامى فوق مستوى الاستجابة المباشرة للهدف الإنتفاعى من المبنى والذى يعد من الوظائف المادية المباشرة للعمارة .

٣- الحاجة فى العمارة :-

إن مفهوم الحاجة يعني وجود نقص ما ، وهذا النقص يظهر فى وعى الإنسان كحاجة يجب إشباعها ، وفى مجال العمارة فإن الحاجة " تتنوع وتتطور فى إفعالات متبادلة مع تطور الفكر ، مع ذلك يمكن لنا من موقف نظرى ، أن نحددها بثلاثة أصناف ، وهى : الحاجة النفعية والرمزية والإستطيقية " [3] .

أ- الحاجة النفعية :-

إن هذه الحاجة هى التى تؤمن متطلبات البقاء الأساسى فى المعاش ، كتأمين الملجأ والمخزن والراحة البدنية والنقل والحماية ، ويتمثل هذا فى الوظائف التى يحققها المنزل والقلعة والكرسى والعربة والسلاح .

ب- الحاجات الرمزية :-

تؤمن هذه الحاجة متطلبات هوية الفرد والجماعة ، وتعبر وتعلن عنها . ويتم ذلك من خلال تصنيع منتجات تحمل بداخلها المعالم والصفات المعبرة عن متطلبات الهوية ـــ يتمثل هذا فى الدلالات المعنوية كالفخامة والطرز المعمارية وزخارف

---

(١) رفعه الجادرجى : (إشكالية العمارة والتنظير البنيوى) ، مجلة عالم الفكر ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، المجلد السابع والعشرون ، العدد الثانى ، أكتوبر / ديسمبر ١٩٩٨ م ، ص ١٢ .

(٢) على رأفت : (ثلاثية الإبداع المعمارى) ، مرجع سابق ، ص ٣٦٥

(٣) رفعة الجادرجى : (إشكالية العمارة والتنظير البنيوى) ، مرجع سابق ، ص ١٣

الأسطح المعمارية المعبرة عن متطلبات تلك الهوية .

جـ- الحاجة الاستطيقية :-

هذه الحاجة تؤمن تخفيف حدة الملل الذى يحدث من جراء التعامل المتكرر مع الأشياء المصنوعة ، ويتحقق هذا من خلال استحداث أنماط شكلية للمنتجات متنوعة المعالم ، ولتجنب الفوضى البصرية التى قد تنشأ عن التنوع فإنه ينظمها وفق أنماط ترتب التكوين الشكلى ، وذلك بنسب وإيقاع وتماثل وتوازن وتغاير وتباين وغيرها من مقومات التكوين البصرى .

وبذلك يقل إعياء الفكر عند التعامل مع المتنوعات ، ويصبح التعامل مع المنتجات أوضح للفهم والإدراك .

٤- العمارة وعلاقتها بالفن والزخرفة :-

أن الفن حينما يقوم بمعزل عن العمارة فإن هويته تتحدد فى ضوء رغبات الفنان .. لكنه حينما يأتى مرتبطا بالعمارة سواء كان نحت أو تصوير جدارى أو زخرفة فإنما يخضع لمعايير فن العمارة التى تكون ذات أثر حاسم على الصياغات الشكلية والتناسبات الجمالية والتى يجب أن تجيء متوافقة مع العمارة متوحدة معها.

وضح مما سبق أن العماره قد أرتبط منذ نشأتها بشكل وثيق بالفنون التشكيلية ، حيث ارتبط الفن بمختلف جنباتها وحيزاتها ، وذلك فى هيكل بنائى موحد ، إن العمارة كانت فى مرحلة من المراحل فى رأى البعض فنا قائما بذاته ، وكما ذكر الباحث فى موضع سابق اعتبرتها الحضارة اليونانية أم الفنون وكلا المعنيين يربط بينها وبين الفن ، يميزان الباحث ، يرى أن البعد الفنى الواضح فى العمارة أنما تمثل فى الجانب الشكلى وفى التناسبات الجمالية لها .. والزخرفة هى أحدى أنواع الفن التشكيلى والتى إرتبطت بالعمارة تحت مسمى التصوير الزخرفى الجدارى والتى شكلت مع العمارة ما يسمى بالطراز ولقد أشار (سامى محمد سليمان) إلى أن وحدة الفنون مع العمارة تؤدى إلى القيمة الملائمة وذلك بقوله أن " وحدة الفنون الزخرفية والتطبيقية مع العمارة يحقق خروج الفن إلى الحياة العملية فى صورة ما يسمى بالحالة

الطقوسية الملائمة " [1] ، وقد كانت العمارة بما تحمله من فنون زخرفية إحدى الصور الهامة المعبرة عن شخصية وهوية المجتمعات .

٥- الجمال والفن المعماري :-

إن مفهوم الجمال من القضايا التى شغلت وما زالت تشغل أذهان الفلاسفة وعلماء الجمال ، حيث أن الجمال إحدى الصفات التى يطلقها الإنسان على بعض الأشياء ، منها ما هو طبيعى من صنع الخالق ومنها ما هو صناعى من صنع الإنسان ولكى يتصف الشيء بالجمال فلابد له من سمات تبعث فى نفس المشاهد السرور .

وقد قام الفلاسفة وعلماء الجمال بالعديد من الدراسات والإجتهادات خلال سعيهم للتعرف على الخصائص التى تميز الجمال ، وظهرت نتائج تلك المحاولات فى صورة نظريات جمالية وقيم جمالية ، وكان من أهم نتائجهم انه لابد من وجود الشكل التعبيرى الذى يتضمن الجمال ، حيث أن الحقيقة الجمالية وما تحمله من إنطباعات تكونها وتفصلها القدرة التعبيرية وعليه فالحقيقة الجمالية شكل معبر ولا شيء غير الشكل .

للجمال نوعان جمال خالص Free Beauty وجمال غير خالص Non Free Beauty : الجمال الغير خالص يخدم غايتين : غاية جمالية وغاية عملية ، ولهذا يعتبر فن المعمار من الفنون الجميلة والتى بدورها ترتبط بالجمال .

" اذا كنا نستطيع القول بأن الغرض العملى يفسد الغرض الجمالى فهذا لا يعنى أن الأثنين متناقضان بالضرورة والحتمية ، فالفنان الأصيل يستطيع دائما أن يمنع هذا التناقض ويجعل الغرض العملى يدخل كعنصر أصيل فى المادة الحدسية ، ثم يتبع هذا التعبير الخارجى لهذه المادة . وهكذا لا نصبح فى حاجة إلى إضافة التجميل .. لأن العمل الفنى جميل طالما يتفق ، فى نجاح ، مع غرضه " [2] .

---

(1) سامى محمد سليمان : (وحدة الفنون الزخرفية التطبيقية والعمارة وعلاقتها بمفهوم الطراز) ، مجلة دراسات وبحوث ، جامعة حلوان ، المجلد الثامن ، العدد الأول ، فبراير ١٩٨٥م ، ص ٨٠

(2) د . عبد العزيز حمودة : (علم الجمال والنقد الحديث) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مكتبة الأسرة ، ١٩٩٩ م ، ص ٧٦ .

ومن هذا يتضح دور الشكل وطريقة التعبير فى تحقيق الجمال ، بمعنى " أن استيفاء الناحية الجمالية للعمل المعمارى تتوقف على نجاح الشكل فى التعبير عن مضمون الفكرة وتوصيلها للمشاهد " (١) .

٦- المبانى السكنية :-

ظهرت المبانى السكنية كنتاج للحاجة النفعية فى فن العمارة والتى تمثل المأوى والملجأ للإنسان ، وقد عرفت إصطلاحياً بأنها " فن تشييد المنازل ونحوها وتزيينها وفق قواعد معينة " (٢) .

ولعل من أهم قواعد فن العمارة السكنية كما يتحدث (كريستيان نوربوغ شوانتز Schulz) إحتوائها لوظائف إنسانية أساسية ، وهى الإتجاه والهوية والذاكرة .

" ويتضمن (الإتجاه) تنظيم الحيز وأنماط الحركة فيه . أما (الهوية) فهى اختيار الطابع والشكل المعمارى المنسجم مع البيئة والإنسان .. والمقصود (بالذاكرة) الذاكرة التاريخية والقومية ا لتى تحدد الهوية المعمارية شكلا وإبداعاً .. وليس السكن منشأ فى فراغ اجتماعى ، بل هو خلية عمرانية إجتماعية ، يحقق أهدافا ثلاث غير هدف السكن ، هى (اللقاء مع الآخرين ، (والتوافق) بينهم ، وتحقيق التفرد (والسكينة) " (٣) .

لقد تعددت صور العمارة السكنية قديماً أو حديثا فلم تكن بالنموذج الثابت الجامد بل تعددت أنواعها وأشكالها بإختلاف العصور والبلدان بما يتفق والبيئة المحيطة وفلسفة العصر وثقافته .

فنرى المنازل الصغيرة الخاصة بعامة الشعب والقصور الفارهة الخاصة بالصفوة وأهل الحكم ، وكذلك ظهرت حديثا العمارات السكنية مختلفة فى أشكالها ومستوياتها وتعددت طوابقها ، كما ظهرت الفيلات والشاليهات .. الخ .

---

(١) د . ألفت يحيى حمودة : (نظريات وقيم الجمال المعمارى) ،دار المعارف ، الطبعة الثانية ، القاهرة ،١٩٩٠ م ، ص ٧٩

(٢) Elias (Modern dictionary m arabic – english) , U . A . Ellas , fifthedition .

(٣) عفيفى البهنسى :- (من الحداثة إلى ما بعد الحداثة فى الفن) ،دار الكتاب المقدس ، دمشق ، طبعة أولى ، ١٩٩٧ م ، ص ١٠٥ .

٧- واجهات المبانى المعمارية وتنوعها :-

إن تركيز الباحث على تلك النقطة نابع من إرتباطها المباشر بموضوع البحث . ويجدر بنا الإشارة إلى انها تمثل الأسطح المعمارية المختلفة الناتجة عن التنظيمات المكانية للكتل الإنشائية ، وأن تلك الواجهات مقسمة إلى نوعين . واجهات داخلية ، وواجهات خارجية وتمثل الأسطح الخارجية للمبانى ، والنوع الأخير محل إهتمامنا بالبحث .

تتنوع صور وأشكال الواجهات الخارجية للمبانى لعدة أسباب كما يلى:-

الجانب الوظيفى للمبانى كأماكن العبادة وأماكن السكن والأماكن العامة الخدمية يلعب دورا كبيرا فى تخطيطها المعمارى ، مما ينتج عنه التنوع فى أشكال الكتل المعمارية المكونة له وبالتالى الواجهات الخارجية لكل منها .

والبيئة تعد من العوامل المباشرة التى تؤثر فى أشكال الواجهات المعمارية . فالبيئة الصحراوية تختلف عن البيئة الزراعية عنهما فى البيئة الساحلية . فلكل منها معطياتها التى تتطلب أشكالا مختلفة من العمارة وبالتالى من الواجهات الملائمة لها .

ان المناخ أيضا من العوامل المؤثرة فى أشكال الواجهات الخارجية للمبانى . فالمناخ الحار يختلف عن المتاح البارد فى ما يفرضه على تصميم العناصر المعمارية وأشكالها مما ينتج عنه التنوع فى الشكل الخارجى للعماره.

كما أن الجوانب الإنسانية كان لها أكبر الأثر فى إحداث التنوع فى أشكال الواجهات ، ذلك من خلال احتياج الإنسان إلى الخصوصية والتفرد مما جعله يبدع أشكالا مختلفة لمبانينة ، وجعلها غير ثابته بثبات النوع ، كما أن الهوية الثقافية للمجتمع وإختلاقها بإختلاف الزمان عملت على تعدد وتنوع أشكال المبانى والواجهات الخارجية لها .

ومما لا شك فيه أن كل هذا التنوع أعطى إحساسا بالجمال لتلك الواجهات

حيث أن " الإحساس بجمال الوجهيات [*] ينبع من التشكيل المنطقى للفراغات الداخلية " [1] ، وقد لعبت الواجهات المعمارية للمبانى دورا كبيرا فى إبراز هوية الشعوب وثقافتها وذلك من خلال حملها لصور الفنون المختلفة المكملة لفن العمارة كالتصوير والنحت والزخرفة والتى تعبر عن أفكار ومعتقدات تلك الشعوب وحالاتهم المزاجية .

٨- الفراغات العمرانية وتأثيرها على واجهات المبانى :-

تمثل الفراغات العمرانية أحد العناصر الهامة المرتبطة بفن العمارة ، سواء كانت هذه الفراغات داخل المبانى أو خارجها فى الحيز المنظمة فيه إنشائيا ،وتلعب الفراغات دورا هاما فى تكوين الصورة البصرية على مستوى المبنى وخبرة العمرانى وعلى مستوى المدينة بوجه عام . ويعتمد المصمم العمرانى على هذه الفراغات لتكوين الصورة الإبداعية التى تبقى فى ذهن المشاهد وذاكرته .

أما عن الفراغات الخارجية فهى ترتبط بالرؤية البصرية وإدراك الهيئات المعمارية من الخارج ، وبما أن الواجهات المعمارية هى محل إهتمامنا أيضا ، فمن هنا تتضح لنا أهمية الفراغ كعنصر ومرتبطة برؤية تلك الواجهات.

ويتأثر تنوع الفراغات المعمارية بتنوع أشكال مداخلها وهذا يعطى لكل فراغ صفاته التى تميزه ، ومن الأمور التى تهتم بها المصمم المعمارى لضمان الإدراك المطلوب لدى المشاهد كيفية تركيب الفراغ وتصميمه ، وعناصر التركيب لأى فراغ معمارى عبارة عن شكله ومدى إنغلاقه ، وكيفية إتصاله بالفراغات المحيطة به وإرتباطه بتخطيط المدينة ككل .

كما يبعث الفراغ من خلال تنوع صوره مجموعة من الأحاسيس المختلفة أو السرور أو الرهبة أو الأمان . " كل هذه الأحاسيس تنتج من اندماج مجموعة من الخصائص ، أهمها التباين فى شخصية الفراغ عن بقية الفراغات ، وكيفية إتزانه مع

(*) الوجهيات : يقصد بها واجهات العمارة كما أصطلح عليها فى البحث

(1) ثروت عكاشة : (القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية) ، دار المعارف ، القاهرة ، طبعة أولى ، ١٩٨١ ، ص ٤٥

ما حوله (استاتيكاً) بإتزان المبانى على جانبى الفراغ ، أو (ديناميكياً) حيث يلعب الزمن دورا بارزا وهاما من خلال الاستمرارية الفراغية ومنه إلى عنصر التتابع الذى يتجسد بنجاح فى المتتابعات الفراغية .. التى يتوقف نجاحها على إتصال أجزائها ببعضها البعض ، وكيفية تحقيق متعة بصرية وإدراك أوضح من خلال هذا الإتصال"[1] .

من العرض السابق للفراغ العمرانى وأهميته تتضح علاقته الوثيقة بواجهات المبانى حيث أن إدراك الواجهات لا يأتى بصورة مفردة بل يكون بصورة كلية لها ، وتبعاً لتنظيماتها المكانية وأشكالها يتحدد إدراكنا لها .

ووجود الفراغات المتباينة فى المبانى المختلفة وكذلك فى مكونات الواجهة الواحدة يعطينا صورة واضحة لتنوع تلك الواجهات وتأثيرها البصرية على العين ، كما أن تنوع تلك الأشكال والفراغات المرتبطة معها إرتباطاً عضويا ليسهم فى إعطاء إحساساً جمالياً للمشاهد .

ثانيا : الواجهات الخارجية للتراث المعمارى المصرى وإرتباطه بمفهوم الهوية .

الهوية تعنى الطابع أو الشكل المعبر عن شخصية كل مجتمع ، وهى بمثابة لغة مميزة لثقافة الشعوب وحضارتها ، " وتتجلى هوية الأمة من خلال وحدة اللغة والثقافة والعقائد ، وتعكس هويتها على العمارة والفنون والتراث . وتستمر هوية العمارة باستمرار هوية الأمة ، وتتطور بتطويرها ، وتنهض بنهوضها ، وتتفكك بتفككها . وبهذا المعنى فإن هوية العمارة تعنى إنتماء هذه العمارة إلى حضارة معينة خلقتها أمة معينة " [2] .

ومما سبق يتضح لنا أن الهوية المعمارية تحافظ على وحدتها رغم إختلاف العصور والبلدان وكذلك اختلاف المناخ السياسى والإجتماعى والعقائدى ، وذلك من

([1]) على رأفت : (ثلاثية الإبداع المعمارى) ، مرجع سابق ، ص ٣٥٢ .

([2]) عفيفى بهنسى : (ما بعد الحداثة والتراث فى العمارة العربية الإسلامية) ، عالم الفكر ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، المجلد السابع والعشرون ، العدد الثانى ، أكتوبر / ديسمبر ١٩٩٨ م . ص ٨١

خلال تجسيدها لإسلوب حياة الإنسان داخل بيئة معينة ، وقدرتها على إشباع حاجاتـــه فى العمارة .

واذا كان طابع الهوية الذى تعكسه العمارة يجيء من خلال التصميم المعمارى ذاته وطرق تجميع الوحدات المعمارية مع بعضها ، فإن الجزء الذى يهم الباحث بشكل أكبر يتمثل فى ما تعكسه واجهات العمارة وأسطحها من جماليات وطرز نمـــت مـــع النمو الحضارى للمجتمع وأصبحت بمثابة الواجهة المباشرة لأبراز الهوية .

لقد تعددت أشكال الواجهات المعمارية المصرية بإختلاف الحضـــارات بكـــل مقوماتها الثقافية والإجتماعية والعقائدية ، كما تعددت أشكال الواجهات المعمارية فـــى الحضارة الواحدة تبعا لإختلاف البيئة والمناخ ووظيفة المبنى وتوزيع الكتل الإنشـــائية المكونة له .

ولعبت الزخرفة دورا هاما فى إبراز الهوية على أسطح تلـــك الواجـــهات ، حيث جاءت معبرة عن أحداث وقضايا العصر وثقافته من خلال مفرداتـــها التشـــكيلية الرمزية ، وجاءت الزخارف فى هيئة زخارف جدارية أو زخارف هندسية تجريديـــة تحمل دلالات ومعانى رمزية .

وسوف يتعرض الباحث فيما يلى لأمثلة من واجهات العمارة المصرية فـــى حضارتها المختلفة بداية من الحضارة المصرية القديمة وحتى نهاية القـــرن (١٦ م) لإلقاء الضوء على دورها فى إبراز الهوية المعمارية المصرية ودور الزخرفة فيها .

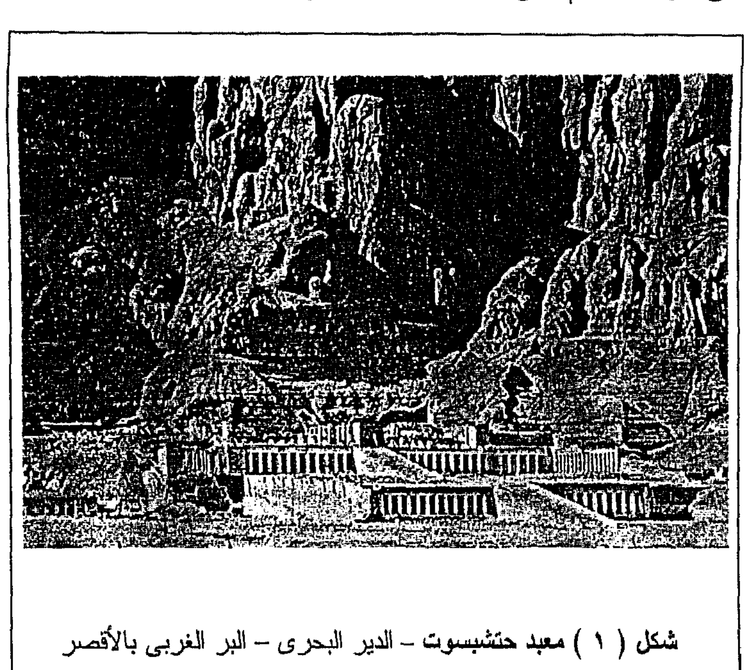
١- الهوية المعمارية وواجهات العمارة المصرية القديمة وزخارفها :

إن العمارة المصرية القديمة ارتبطت ارتباطـــا وثيقـــا بالبيئـــة والإنســـان ، واستطاعت أن تحقق هوية معمارية خاصة بها ، ويمكن التعرف على ذلك من خـــلال مشاهدة أحد المعابد المصرية القديمة كمعبد (حتشبسوت) بالدير البحرى (شـــكل - ١) فنلاحظ تلاؤم أعمدة المعبد مع خطوط الصخور الرأســـية بـــالجبل خلفـــه ، وكذلـــك الفجوات بين الأعمدة تتفق وشقوق الجبل الرأسية ، والمنحدرات فـــى تكويـــن المعبـــد والتى تلاءمت مع منحدرات الجبل ، كل تلك المتشابهات تـــدل علـــى فطنـــة وعلـــم

المعماري (سنموت) الذى تفهم طبيعة المكان ، واستطاع أن يحقق ترابطا عضويا بين الطبيعة وعمارته المصنعة لترمز إلى الخلود والبقاء وتتلائم مع المكان وجغرافيته.

وكذلك إستطاع المعماري المصري القديم أن يعكس في تصميماته المعمارية مدى تطوره في دراسة علم الفلك والتناسبات الرياضية بين الكتل وفراغاتها حينما صمم معبد أبى سمبل (شكل – ٢) واستطاع نحته فى الجبل وجعل زواية المدخل تسمح بدخول أشعة الشمس عموديا على تمثال المعبود بقدس الأقداس فى وقت محدد من العام .

كما أن واجهاته المنحوته فى الجبل بتماثيلها الضخمة بالنسبة إلى حجم المدخل أعطت إحساسا بالرهبة للمعبد ، حيث أكد بهذه المبالغة مكانة التماثيل ، ورفعتها لدى عامة الشعب فى الزمن القديم وفى وقتنا الراهن ، حتى الجنسيات الأخرى .



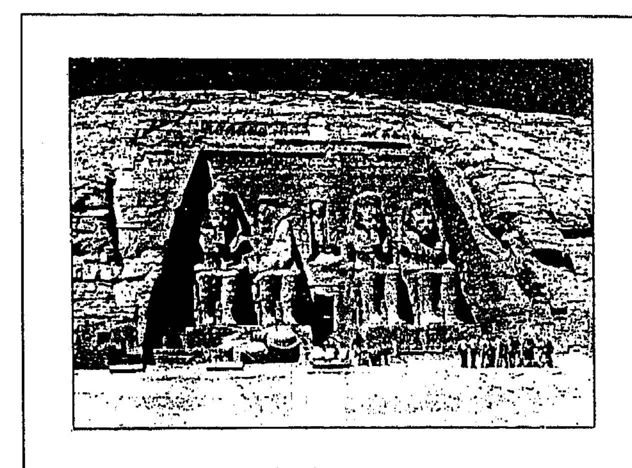
شكل (١) معبد حتشبسوت – الدير البحري – البر الغربي بالأقصر

عن . د كمال الدين سامح : (لمحات فى تاريخ العمارة المصرية)، مطبعة هيئة الآثار المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٦ ، ص ٩٥

ولم تقتصر واجهات المعابد المصرية القديمة على النمطين السابقين فقط ، بل كانت واجهات المعابد فى أغلب الأحيان على نفس الصورة التى عليها واجهة معبد إدفو (شكل – ٣) حيث تتألف الواجهة من صرحين كبيرين يتوسطهما مدخل صغير نسبيا بالنسبة لهما ،

وقد كانت " الصروح ذات شكل هندسى منتظم عبارة عن هرم ناقص مستطيل القاعدة ينتهى بكورنيش بارز ، أما الحوائط المائلة للصروح فتزيد من الشعور بإرتفاع وضخامة الكتل . والشكل العام فى النهاية به إتزان يتحقق من خلال التماثل فى الجناحين المرتفعين والجزء الأوسط المنخفض " (١) والذى يجسد بمظهره القوى الإحساس بجلال المكان وعلاقته بالعقيدة الدينية .

ولم تكن الكتل الحجرية المكونة لواجهات العمارة المصرية القديمة بأشكالها المختلفة هى المترجم الوحيد لهوية المجتمع ، بل كان للمعالجات الزخرفية لأسطح تلك الكتل فى الواجهات دور هام وبارز فى تأكيد الهوية المعمارية ، حيث تم التأكد " من معالجة الفراعنة لأسطح الحجر والجرانيت فى عدة إتجاهات استمرت مع العمارة الفرعونية وغدت طابعاً مميزاً لها .



شكل (٢)

واجهة معبد أبى سمبل بتماثيلها الضخمة – بلاد النوبة

عن / على رأفت (ثلاثية الإبداع المعمارى) ،

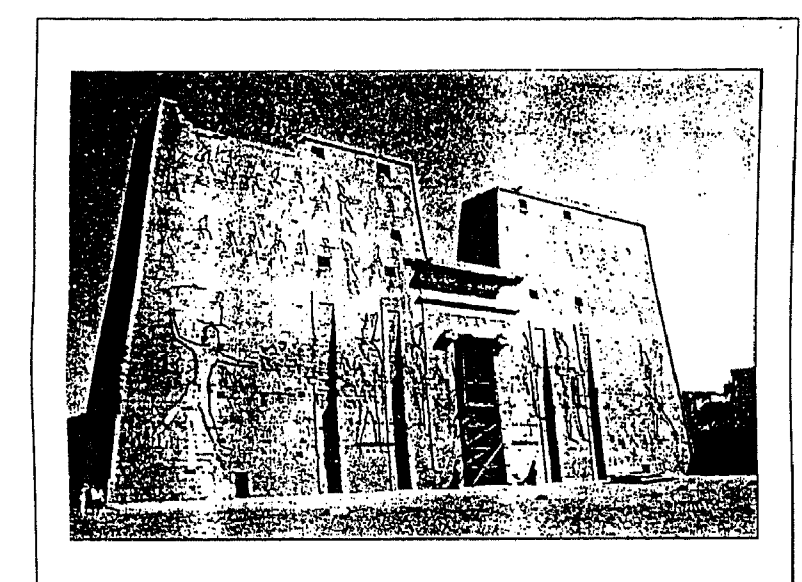
مرجع سابق ، ص ٣٤

---

(١) أ . د على رأفت : (ثلاثية الإبداع المعمارى) ، مرجع سابق ، ص ٣٢

وأصبحت لحسن الحظ – بخلاف كونها عنصراً جمالياً – مجالاً فكرياً وتعبيريا – فقد تحولت جدران العمارة الفرعونية إلى كتاب يسرد تاريخهم الحافل وحضارتهم وثقافتهم وإسلوب حياتهم الإجتماعية بمختلف أحداثها وصورها " [1].

وقد طور المصرى القديم معالجاته الزخرفية لواجهات العمارة المصرية القديمة من تصاوير مرسومة إلى منحوته ، فابتكر النحت البارز عن الأرضية Haut – relief والغائر Bas – relief ، (شكل – ٤) يتضمن الأعمال المعمارية التى صاغها على نحو يمكن أن يحقق البقاء والخلود .



شكل (٣)

واجهة معبد حورس بصرحيه الكبيرين والمدخل الصغير – مدينة إدفو

عن /على رأفت:(ثلاثية الإبداع المعمارى) ، مرجع سابق ص٣٢٦

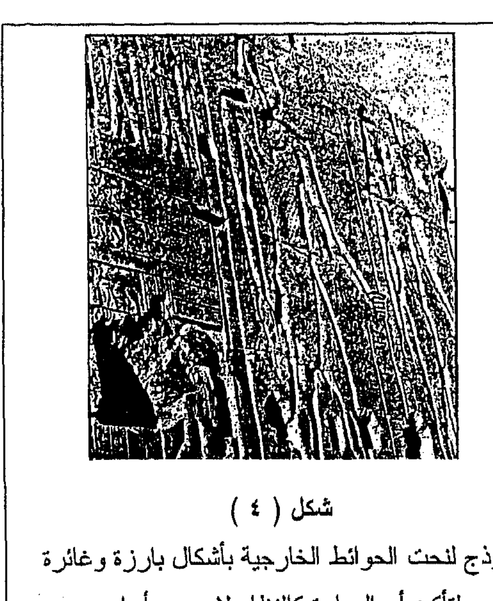
وقد كانت الألوان الزاهية التى استخدامها الفنان المصرى القديم مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالمناخ ، حيث الشمس الساطعة أغلب أوقات العام مما جعلهم يستخدمونها فى إظهار التفاصيل المعمارية وكذلك فى إظهار الزخارف والنقوش

---

[1] على رأفت : (ثلاثية الإبداع المعمارى) ، مرجع سابق ، ص ٣٣ .

والحروف الهيروغليفية ، ولم يستخدم المعمارى الألوان لإظهار الكتل الضخمة حيث كانت عمارتهم تعتمد على ظهور الكتل ذاتها فى الفراغ ، وتمييزها بالأسطح المستوية المليئة بالزخارف والحروف الهيروغليفية الملونة لتؤكد التعامد . ولتمثل الرسوخ والإستقرار.

فصارت بذلك عمارة رمزية يتكامل فيها الشكل واللون فى الفضاء اللانهائى ، عمارة تعتمد فى إبراز جماليتها على تفاعل الضوء على أسطح الواجهات .



شكل (٤)
نموذج لنحت الحوائط الخارجية بأشكال بارزة وغائرة
لتأكيد أن العمارة كالنظام لا يمحى أبدا .
عن/ على رأفت:(ثلاثية الإبداع المعمارى)،
مرجع سابق،ص٣٤ .

٣- الهوية المعمارية وواجهات العمارة المصرية القبطية وزخارفها :-

لقد ظهرت فنون العمارة المصرية القبطية فى عهدين مختلفين مما أثر على شكلها فى كلا منهما ، حيث بدأ العهد القبطى القديم فى مصر فى القرن الرابع الميلادى واستمر إلى أوائل القرن السادس الميلادى ، والثانى بدأ مع دخول العرب بالإسلام إلى مصر فى القرن السادس الميلادى إلى أن طرأت على الفنون القبطية عوامل وجهتها وجهة أخرى .

فى بداية انتشار المسيحية فى مصر كانت مضطهدة من الوثنيين ، ولذا كان الأقباط يقيمون شعائرهم داخل المقابر الفرعونية خشية افتضاح أمرهم ، وذلك بأن قاموا بتحويل تلك المقابر إلى كنائس بإضافة المحاريب لها وطمس زخارفها بطبقة من الملاط رسموا عليها صور أقطاب الديانة وشاراتها .

ثم انتقل الأقباط بعد ذلك إلى المعابد الفرعونية لإقامة شعائرهم بها جهاراً بعد انتشار المسيحية ، وقاموا بإنشاء المحاريب وطمسوا زخارفها بطبقة من الملاط ورسموا عليها أيضا الرموز الدينية ، وما زال هناك جزءاً من ذلك فى معبد الأقصر (شكل- ٥) ويوضح المحراب الذى أضافه الأقباط ، والذى يقوم على عمودين من الجرانيت الوردى والحائط المحاط حوله مغطى بطبقة ملاط ومرسوم عليها بطريقة الإفرسك صورة لآدميون ، أغلب الظن يمثلون الحوارين ، وبدت ملابسهم المرسومة بدقة وأوضاعهم متأثرة إلى حد كبير بالفنون الإغريقية والرومانية السابقة .

ثم بدأ القبط بعد ذلك فى تشييد كنائسهم من الحجر الجيرى على طراز خليط من العمارة المصرية والرومانية والبيزنطية ، تشوبه مؤثرات من فنون آسيا التى كانت تربطها بمصر آنئذ صلات إجتماعية وتجارية وثقافية .

وقد كانت كنائسهم فى أغلب الأحيان تقوم على أرضية ذات شكل مربع أو شكل الصليب ، وكانت بأغلبها ساحة يحف بها جناحان على جانبيها يفصلهما عنها صفان من أعمدة رقيقة من الجرانيت التى تحمل تيجانها عناصر زخرفية هندسية ونباتية مستمدة من الطرازين البيزنطى والأسيوى ، وتتخللها رموز وشارات الديانة ، وكانت تلك الكنائس حافلة بالمحاريب والهياكل مسقفة بقباب وقبوات .

ولعل هذا ما جعل واجهات العمارة القبطية الخارجية تبدو ككتل تتدرج فى الإرتفاع نحو الداخل وتملأ جدرانها الحنايا الخارجية ، بالإضافة إلى استخدام العقود بها لتخفيف الأحمال وحمل القباب المتكاثرة والتى تؤدى إلى قبة كبيرة فى الوسط ، كما ظهرت الأبراج الخاصة بالكنائس والتى كانت فى أغلب الأحيان على هيئة متوازى مستطيلات ينتهى بجمالون مدبب أو قبة (شكل -٦) والتى تعكس فلسفة

وروح العقيدة من خلال تشكيلاتها وإنكسارات الضوء على جدرانها .

وقد استخدمت الزخرفة والتصاوير الجدارية المستمدة من روح العقيـــدة فـــى العمارة القبطية داخل الكنائس وخارجها ، وقد جاءت فى صورة رسوم وإبتعدت عـــن النحت ، ولذا استخدمت طريقة الإفرسك فى التصوير وكذلك الموازييك الذى شـــكلت من خلاله رسوم لكائنات حية وزخارف هندسية ونباتية ، وكذلك الرموز الدينية .

شكل (٥)

جزء من معبد الأقصر ، يوضح المحراب الذى أضافه الأقباط

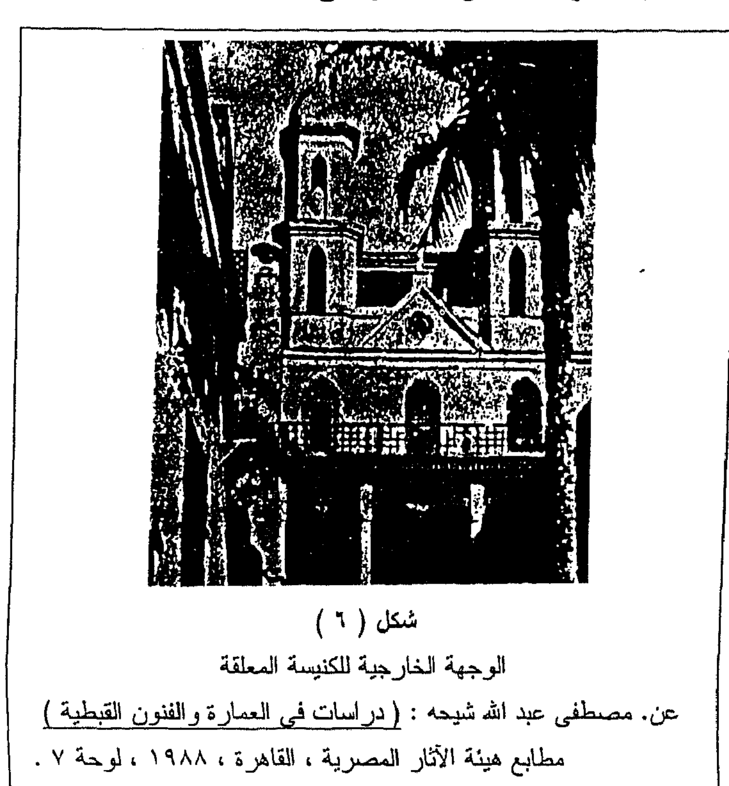
ورسوم الإفرسك على جانبى المحراب لصور أقطاب الديانة

صورة فوتوغرافية (من إعداد الباحث)

لقد تأكدت الهوية المعمارية فى العمارة القبطية لأنها لم تبدأ مـــن فـــراغ بـــل استمدت من معطيات المصرى القديم ، ورغم الأضافات البيزنطية والرومانيـــة إلا أن الطابع المصرى فى العمارة القبطية ظل متميزا وله سماته الخاصة التى تعكس الهوية.

ثم جاء الفتح الإسلامى لمصر وكان له تأثير على الفنون القبطية حيث " حـــذا القبط حذو المسلمين ، فإستعاضوا عن العمد الجرانيتية لكنائسهم بعمـــد مشـــيده مـــن الآجر . واستبدلوا الأسقف الخشبية بأخرى مبنية على شكل نصف إسطوانى .. ومـــن

أشهر المبانى القبطية فى العهد الإسلامى (الدير السريانى) بوادى النطرون .. وقد إمتازت كنائس ذلك العهد بكثرة القباب وقلة ظاهره فى أعمال الفن والتصوير " [1] .



شكل (٦)

الوجهة الخارجية للكنيسة المعلقة

عن. مصطفى عبد الله شيحه : (دراسات في العمارة والفنون القبطية)

مطابع هيئة الآثار المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٨ ، لوحة ٧ .

وقد كانت القباب والحنيات تلعب دوراً هاماً فى تحديد هوية العمارة القبطية ، وذلك لإرتباطها المباشر بالعقيدة ، وكذلك التصاوير الجدارية داخل الحنيات والزخارف المتنوعة تلعب دوراً هاماً فى تحديد هوية العمارة القبطية لما تحويه من رموز ودلالات ، ويمكن تقسيم الوحدات الزخرفية القبطية فى مختلف مراحلها كالآتى:-

- **العناصر الحية** : وتشتمل على صور القديسين وأقطاب الديانة كما تشتمل على الطيور وأنواع الحيوان .

---

(١) أحمد يوسف ، محمد عزت مصطفى : (تاريخ الطرز الزخرفية والفنون الجميلة) ، مرجع سابق ، ص ـ ٦٥.

- **العناصر النباتية :** وتتلخص فى فروع النبات والأغصان والأوراق ، وأهمها الأقنثا المدببة والأزهار .

- **العناصر الهندسية :** وتشمل على التخاطيط والسطوح الهندسية المنتظمة فى تكرارها .

- **العناصر الرمزية :** ومنها الشارات وادوات الطقوس كالصلبان والأكواب .

٣- الهوية المعمارية وواجهات العمارة المصرية الإسلامية وزخارفها :-

لقد ظهرت سمات فن العمارة الإسلامية إبان فترة الفتوحات الإسلامية شرقاً وغربا وقد كانت تلك السمات نابعة من العقيدة ذاتها . فكان الفنان المعمارى المسلم ينتخب من العناصر المعمارية فى البلدان المحيطة التى دخلها الإسلام ، ما يتفق وأحاسيس وطبيعة المسلمين .

فالمسلمين حين بدأت فتوحاتهم خارج الجزيرة العربية " لم ينقلوا معهم عناصر إنشائية أو طرزا معمارية خاصة بهم ، ولكنهم نقلوا إلى هذه البلاد قيما معينة صبغت روح العمارة بها بطابع خاص مميز ، إلى جانب الإحتفاظ ببعض العناصر الإنشائية القائمة أصلا فى تلك البلدان ، وقد فضلها المسلمون الفاتحون لملاءمتها مع أفكارهم ، وبذلك تحددت معالم عمارة إسلامية على أرض واسعة شملتها وحدة الفكر والنهج " (١) .

وقد كانت القبة أحد العناصر الأساسية المميزة للعمارة الإسلامية ، والتى كانت معروفة قبل الإسلام ، واستخدمها الفنان المسلم كرمز للسماء التى تقبو من فوقه والتى يعلوها العرش الإلهى ، وانتخبوا أيضا عنصر المئذنة من أشكال الزيقورات التى تتدرج فى الإرتفاع وكأنها تشير لعلاقة الأرض بالسماء ، كما ظهرت الفنون الزخرفية التجريدية لدى الفنان المسلم كعوض عن الرسوم الكلاسيكية والتى كانت تتنافى وتعاليم العقيدة ، فإبتكر الزخارف الهندسية والنباتية المحورة ، وكذلك استغل الكتابات العربية فى الزخرفة وأبدع انواع شتى من تلك الكتابات ، وقد زخرفت واجهات العمارة فى الداخل والخارج مما ساعد على تأكيد هوية العمارة الإسلامية .

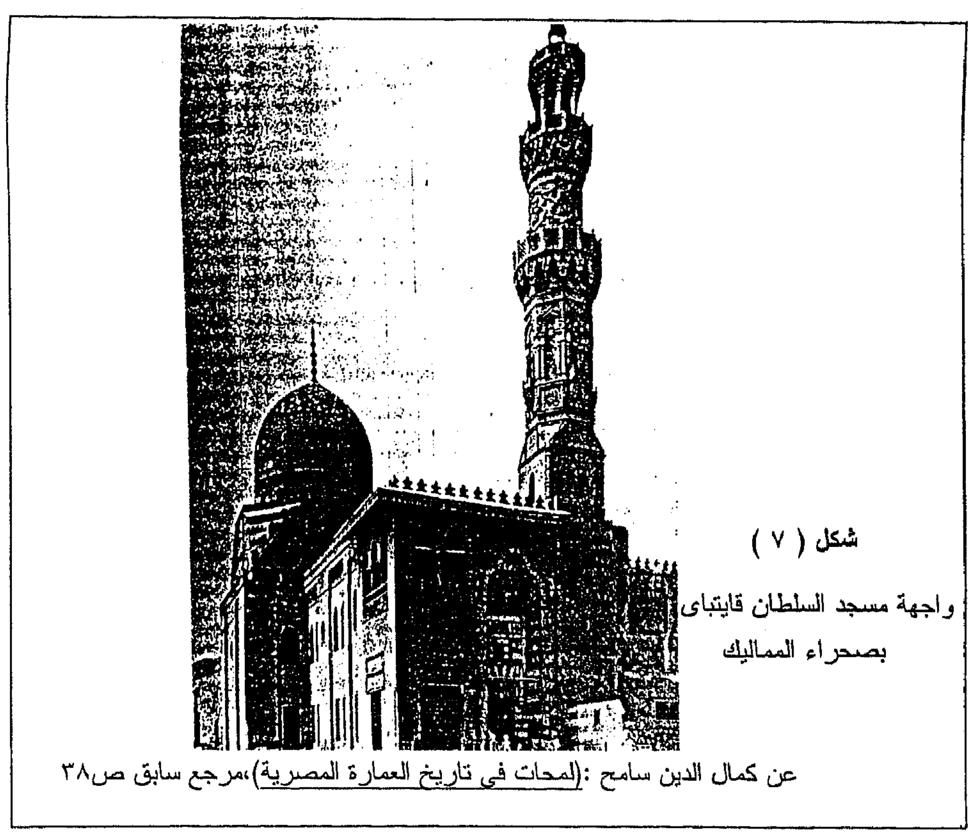
---

(١) الفت يحيى حمودة : (نظريات وقيم الجمال المعمارى) ، مرجع سابق ، ص ٢٤ ، ٢٥ .

وقد تنوعت أشكال العمارة الإسلامية برغم شخصيتها المتميزة ذات الطراز الموحد وذلك بإختلاف البلدان كل حسب طبيعته وخبرات أهله المعمارية ، وبإختلاف العصور الإسلامية المختلفة داخل البلد الواحد .

فاذا نظرنا إلى العمارة الإسلامية فى مصر ، وبخاصة واجهات المساجد لتبين لنا مدى الإختلاف ، حيث أن واجهات مساجد المماليك الشراكسة (شكل -٧) اتسمت بكثرة الشرائط الزخرفية والحنيات والصنج المزررة والعرانيس ، واستخدامات الرخام والأحجار الملونة وإتسمت واجهات قبابها ومآذنها بالتنوع الزخرفى والرشاقة فى النسب والأشكال .

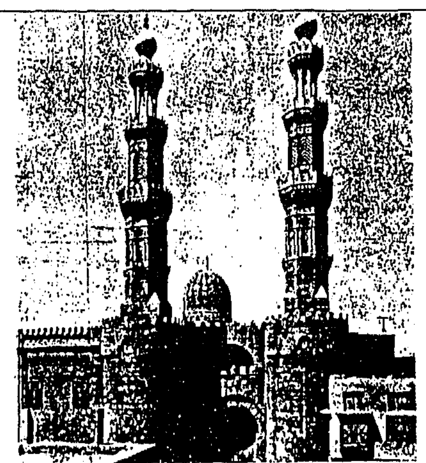
وقد ظهرت واجهات مساجد المماليك البحرية (شكل -٨) متأثرة إلى حد كبير بعمارة العصر الأيوبى ، وظهرت كقلاع محصنة تتسم بالصلابة والقوة والفخامة ، وجاءت الزخارف أقل على واجهاتها وقبابها ومآذنها .



شكل (٧)

واجهة مسجد السلطان قايتباى بصحراء المماليك

عن كمال الدين سامح :(لمحات في تاريخ العمارة المصرية)،مرجع سابق ص٣٨



شكل (٨)
مئذنتان مسجد المؤيد المشيدتان
فوق برجى باب زويلة المستديرين

عن شحاته عيسى : (القاهرة) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مكتبة الأسرة ، ١٩٩٩ ، القاهرة ، ص ٢٠٨ .

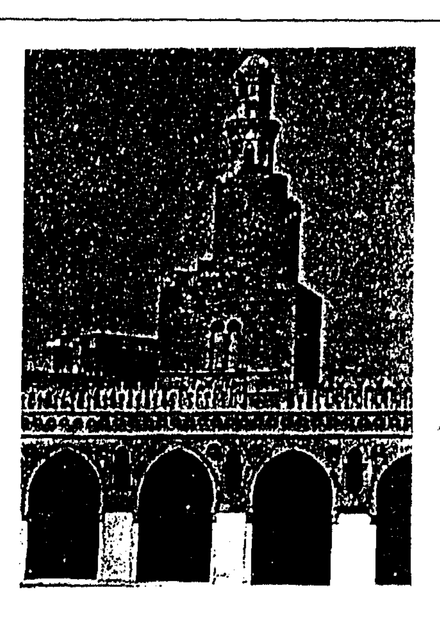
وكذلك واجهات المساجد فى العهود الأولى لفتح مصر (شكل - ٩) والتى كانت واجهاتها مختلفة ، حيث كانت محاطة بسور عال عليه عرائس مصفوفة وقليل من الزخارف ، وقد بنيت من الآجر بخلاف العصور التالية التى شيدت فيها المساجد من الأحجار .

وقد استطاعت تلك الواجهات فى مختلف العصور الإسلامية أن تعبر عن الهوية المعمارية المصرية وذلك من خلال عناصرها الإنشائية ومالها من دلالات رمزية وعقائدية بالإضافة إلى ما تحمله من عناصر زخرفية وكتابية ذلك إلى جانب تقنيتها التشكيلية والتى تدل على تفهم الفنان المسلم لفلسفة العقيدة وكذلك البيئة والمناخ المحيطان به .

وإن كان الباحث هنا قد أكد على المساجد المصرية وواجهاتها بصفة خاصة فهذا لا يلغى أهمية العمائر الإسلامية الأخرى . فقد شيد المعمارى المصرى أنواع شتى من العمائر كالقصور والمنازل والأسبله والبيمارستانات .. الخ .

والتى يمكن مشاهدة نماذج منها فى (شكل -١٠) والتى كان لكل منها طابع خاص يميزها من حيث التخطيط العام ، وإن تشابهت فى الكثير من العناصر المعمارية المكونة لها .

وقد استطاعت تلك العمائر بمختلف أنواعها أن تحقق هوية معمارية مميزة للعمارة المصرية الإسلامية فى مختلف العصور ، بداية من فتح عمر بن العاص

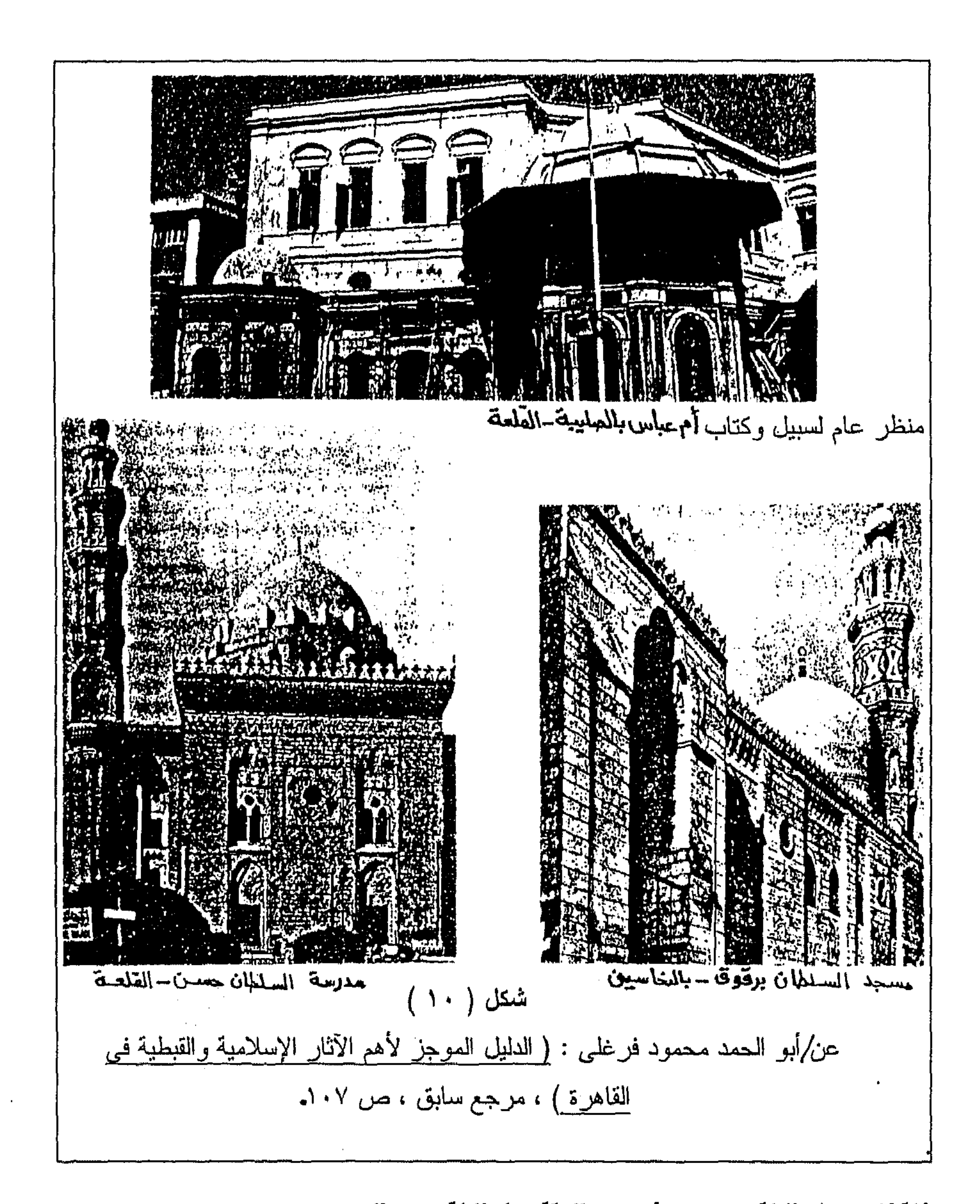


شكل (٩)

واجهة ومئذنه جامع بن طولون من الداخل عن / أبو الحمد محمود فرغلى :
(الدليل الموجز لأهم الآثار الإسلامية والقبطية فى القاهرة) ، الدار المصرية
اللبنانية ، القاهرة ، طبعة ثالثة ، ١٩٩٦ ، ص ٩٣

لمصر سنة ٢٠ هـ (١٦٤١ م) وحتى نهاية دولة المماليك فى أواخر القرن ١٠ هـ (١٦ م) ، وسوف يقوم الباحث فى فصل لاحق خاص بالعمارة الإسلامية بالتعرض لأنواع العمارة الإسلامية المختلفة بصورة أكثر إيضاحاً .

كانت العمارة فى مراحلها المصرية القديمة والقبطية والإسلامية بمثابة المرأة العاكسة التى حملت قيم وهوية الشعب المصرى فى كافة العصور الحضارية ، ولا شك أن ما يبدو للوهلة الأولى من اختلاف بين الطابع المعمارى لكل حقبة ، لا يعنى إنفصال تلك الطرز عن بعضها انفصالا تاما فهناك حلقات للربط بين كل فترة وأخرى، وقد وضح من العرض السابق أن المعطيات العقائدية والدينية كانت ذات أثر على صياغة التصميمات المعمارية وواجهاتها .. إن الطابع الروحى الذى غلب على إنماط العمارة المصرية قد اكسبها هويتها المميزة ، كما أن طبيعة الزخارف المستمدة من البيئة والصياغات الجمالية التى استفادت فى كل مرحلة من السابقة لها ذات أثر أكثر وضوح ومباشرة على إبراز طابع الهوية المصرية .



منظر عام لسبيل وكتاب أم عباس بالصليبة - القلعة

مسجد السلطان برقوق - بالنحاسين

مدرسة السلطان حسن - القلعة

شكل (١٠)

عن/أبو الحمد محمود فرغلى : (الدليل الموجز لأهم الآثار الإسلامية والقبطية فى القاهرة) ، مرجع سابق ، ص ١٠٧.

ثالثا : بداية التغريب فى هوية العمارة المصرية :-

يمثل القرن (١٦ م) البداية الحقيقية للإغتراب فى هوية العمارة المصرية ، وذلك بداية من الفتح العثمانى لمصر فى النصف الثانى من القرن ومرورا بفترة حكم الأسرة العلوية والإحتلال الإنجليزى لمصر وثورة يوليو بأفكارها الإشتراكية ووصولا إلى مرحلة الإنفتاح الإقتصادى المعاصرة . حيث كان لكل فترة أسبابها ودوافعها التى أدت إلى تفاقم مشكلة إغتراب الهوية المعمارية ، وظهور المبانى الغريبة عن ثقافة المجتمع المصرى والتى ابتعدت عن الحاجات الإنسانية الأساسية فيها .

وسوف يتناول الباحث فى النقاط التالية أهم مظاهر التغريب حسب تسلسلها التاريخى ، وخاصة ما أثر منها على الهوية المعمارية وواجهات المبانى ، وموضحا لأسباب الإغتراب الذى حل على العمارة وما وصلت اليه فى الوقت الراهن .

١- الفتح العثمانى وركود فن العمارة :-

بعد إنتهاء دولة المماليك وفتح السلطان سليم الأول لمصر ، وخضوعها لحكم الدولة العثمانية دخل فن البناء فى فترة ركود وليس فى ذلك غرابة . اذ أن إزدهار فن البناء كان نتاج التشجيع من الحكام المماليك ، والأيوبيين من قبلهم ، ولما إنقطع هذا التشجيع من العثمانيين كان الركود هو رد الفعل الطبيعى لمجال البناء المعمارى .

فقد قام سليم الأول بوضع أنظمة لحكم مصر ، كل هدفها إستزاز خيراتها وأموالها وضمان تبعيتها للإمبراطورية العثمانية وعدم خروجها من تحت مظلتها ، وكان يعمل على جذب الإنتباه إلى القسطنطينية عاصمة الإمبراطورية الجديدة ، وقام بالقبض على عدد غير قليل من الحرفيين المهرة والتجار والقضاة وبعث بهم إلى القسطنطينية للعمل على نهضتها – وقد حاول أن ينتزع من القاهرة مشعل الحضارة التى ظلت حاملة له لعدة قرون .

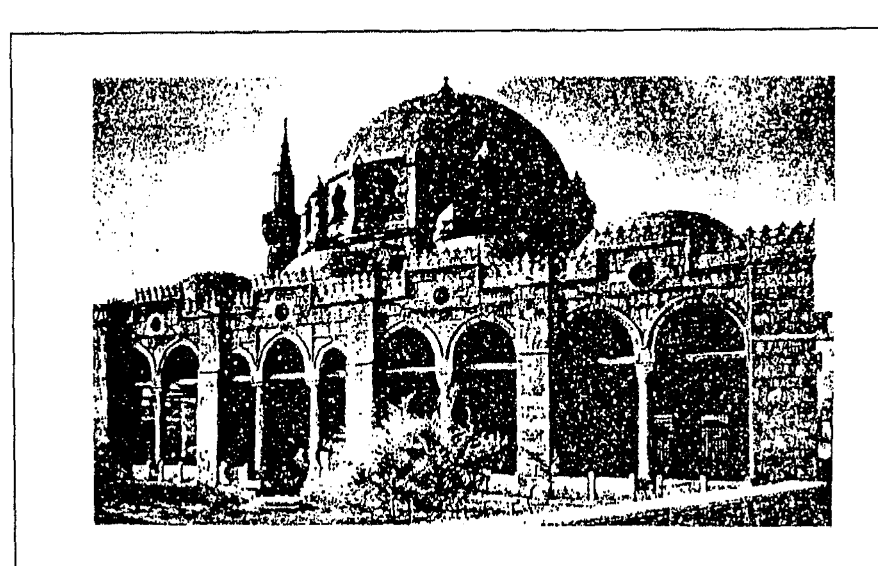
ويؤكد هذا ما جاء على لسان (شحاته عيسى إبراهيم) فى كتابه(القاهرة) (١) حينما قال " فعل سليم السفاح بالقاهرة ما فعله هولاكو الجبار ببغداد فى منتصف القرن الثالث عشر ، وتيمور لنك العاتى بالشام فى أواخر القرن الرابع عشر ، من سلب ونهب ، وإزهاق للأرواح وسفك للدماء . وعمل على طمس معالم الحضارة فى القاهرة .. وكان الولاة الذين تبعث بهم القسطنطينية إلى القاهرة فى الغالب طغمة من الأتراك القساة ، الذين يجهلون ألوان الحضارة الإسلامية .. هذا فضلا عن قصر مدة بقائهم فى ولاية مصر .. لذلك لم يكن للوالى التركى هم سوى جمع المال .. فلم يكن يعنى بتخليد ذكره ، بإنشاء أى مبرة بالقاهرة .

---

(١) شحاته عيسى إبراهيم : (القاهرة) ، مرجع سابق ، ص ٢٣٩ .

ومهما يكن من أمر فقد ظل قبس من نور الماضى يلمع فى أفـــق القـــاهرة ، وتشبه قليل من الولاة برجال مصر فى العهد الســـابق – وشـــيدوا بعـــض المســـاجد والقصور والوكلات ".

لقد جاءت المبانى العثمانية فى مصر بشكل مغاير عما سبقتها ، فقد " حمـــل الفتح العثمانى إلى مصر مؤثرات العمارة البيزنطية "[1] ، وقد حملها الولاة الأتـــراك معهم من القسطنطينية ، وقد باتت تلك المؤثرات واضحة وبخاصة فى المساجد ســـواء فى تخطيطها العام أو فى واجهتها وزخارفها كما فى (شكل –١١) والذى يوضح أحد الأمثلة للمساجد العثمانية فى مصر . والتى نرى فيها " المآذن الممشـــوقة الرفعيـــة ، الإسطوانية الشكل ، والتى تنتهى دائما بمسلة مخروطية ، مكسو ظاهرها بألواح مـــن رصاص .. والمسجد غالبا عبارة عن قبة كبيرة ، أمامها حوش مكشوف ، تحيط بـــه



شكل (١١)

مسجد سنان باشا ببولاق – وهو ثانى مسجد على الطراز العثمانى بالقاهرة

عن / شحاته عيسى إبراهيم : (القاهرة) ، مرجع سابق ص ٢٨٣

---

(١) أحمد أحمد يوسف ، محمد عزت مصطفى : (تاريخ الطرز الزخرفية والفنون الجميلة) ، مرجع سابق ، ص ٦٩ .

أروقة ذات قباب صغيرة .. ووجدت عناصر جديدة للزخرفة ، لم تكن شائعة قبل ذلك ، من هذا كسوة القباب والجدران بالقاشانى " [1] .

وقد إحتوت تلك الجدران على زخارف نباتية وتوريقات تحمل الطابع البيزنطى الزخرفى من خلال بلاطات القاشانى الملونة ، كما ظهر إختلاف فى شكل واجهات المساجد بناء على المتغيرات التى طرأت على عناصره الإنشائية كالقباب الكثيرة والمتراكمة مع بعضها فى حمل القبة الرئيسية بالمسجد ، وقد إنتشر أيضا بناء الأسبلة والكتاتيب فوقها منفصلة عن المسجد .

وقد استمر دخول التأثيرات البيزنطية فى فن العمارة قرابة ثلاثة قرون هى فترة حكم الدولة العثمانية لمصر قبل دخول الحملة الفرنسية فى أواخر القرن الثامن عشر الميلادى ، والتى قامت أثناء إحتلالها لمصر بتخريب وهدم العديد من المبانى والآثار المعمارية المصرية ، والتى ساعدت بدورها فى ركود فن البناء وإبتعاده عن نهضته وتطوره الذى استمر منذ العصر الفرعونى وحتى نهاية دولة المماليك .

٣- الأسرة العلوية فى مصر وإغتراب العمارة وواجهاتها :-

لقد بدأ حكم الأسرة العلوية لمصر فى أوائل القرن التاسع عشر الميلادى ، واستطاعت أن تستأثر بالحكم قرابة قرن ونصف ، حيث إنتهى حكمها لمصر فى أوائل النصف الثانى من القرن العشرين .

ويعد منشىء الأسرة العلوية (*) " ضابط ألبانى برتبة اليوزباشى ، ولد فى مدينة " قوله " ، وإستهل فى بداية حياته تجارة الدخان ، ثم أنخرط فى سلك الجندية ، ولم يدر أن مستقبلا عظيما كان ينتظره فى مصر ، وأنه يسير بخطى سريعة نحو عرشها ، ذلكم هو محمد على منشىء الأسرة العلوية " [2] .

فقد حضر محمد على إلى مصر ضمن صفوف الحملة التى بعث بها السلطان العثمانى لإخراج الفرنسيين من مصر وكان ضابطا ذكيا استطاع أن يتقرب إلى

(١،٢)شحاته عيسى ابراهيم : (القاهرة) ، مرجع سابق ، ص ٢٤، ٢٧٢ .

(*) الأسرة العلوية : يقصد بها أسرة محمد على ومن خلفه منها فى حكم مصر ؟.

زعماء الشعب .. ويظهر لهم ولائه ومناصرته لهم ضد الوالى التركى خورشيد باشا ، حتى أحبه المصريون وقاموا بثورة طالبوا فيها بسقوط خورشيد باشا وتنصيب محمد على والى على مصر ، واستطاع أن يتقلد الحكم عام ١٨٠٥ م .

وقد استمر حكم محمد على لمصر حتى عام ١٨٤٨ م ، وخلفه على عرش مصر بعد ذلك أبناؤه وأحفاده ، وقد إختلف حال البلاد خلال تلك الفترة ، حيث عاشت فترة من الإنتعاش الاقتصادى والثقافى والعلمى. حيث انه فطن فى بداية الأمر إلى أن السبيل الوحيد للقوة السياسية وضمان الإستقلال هو القوة الإقتصادية ، فقام بإنقلاب جذرى للإقتصاد المصرى الذى كان قد وصل إلى نقطة الصفر ، فقام بتشجيع الزراعة والرى وعمل على وجود محصول أساسى للزراعة يستطيع به الوقوف أمام الدول الأخرى وتبدأ عمليات التصدير لهذا المنتج ، ثم شجع الصناعة فقام بإنشاء المصانع وركز على المصانع الحربية لتسليح جيش مصرى قوى لحماية الدولة ، وقام بإحكام قبضته على زمام كل الأمور الإقتصادية ، " بحيث صار محمد على هو الزارع والتاجر الأول فى هيكل هو أقرب ما يكون إلى الرأسمالية الدولية State capitalism etatisma , " (١) ، حيث كان يهم محمد على النهوض بمصر والوقوف بها أمام الدولة الأوروبية وقفة الند والمنافس أيضا سابقا بذلك كل الدول العربية بل والسلطة العثمانية نفسها ، وقد تبنى نظامه الجديد " مبدأ كفاية الدولة الذاتية والإعتماد على النفس autarchy ، ضمانا لإستقلال مصر السياسى فضلا عن قوتها الدولية " (٢) .

وقد إستشعرت أوروبا خطر محمد على عليها فقامت بهدم قوته الإقتصادية من خلال منع الفحم والحديد عنه . مما أدى إلى انهيار الصرح الصناعى عنده ، وأصبح منتجا زراعيا فحسب وضعفت قوته آخر أيامه ، وبعد رحيله تولى ابنه سعيد وخلفه عباس الأول الذى ساعد على زيادة النفوذ الأجنبى فى مصر ، وزاد من ديونها ، وخلفه إسماعيل الذى كان محبا للمظاهر فإهتم بإنشاء القصور والحدائق وأقام نهضة عمرانية هدفها إظهار القاهرة العاصمة فى صورة تضاهى العواصم الأوروبية ، مما

---

(١) جمال حمدان : (شخصية مصر ، دراسة فى عبقرية المكان) ، الجزء الثالث ، عالم الكتب القاهرة ، يناير ١٩٨٤ م ، ص ٢٠ .

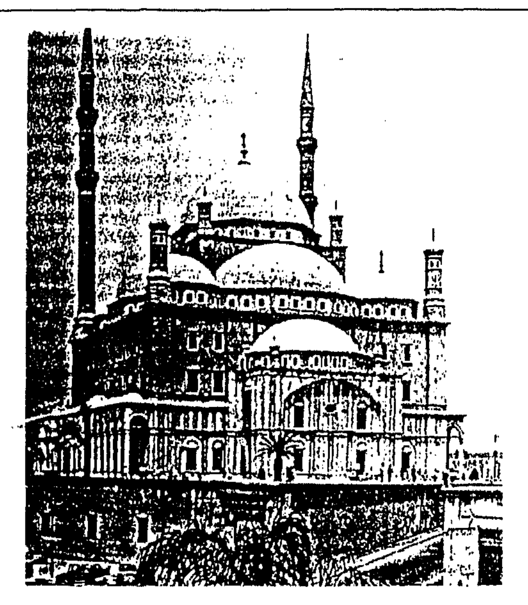
(٢) A . Bonne : (state and economics in the Middle East) , London , 1948 , P . 218-219 .

أدى إلى تفاقم الديون على مصر ، وبالرغم من كل ذلك فقد أوجد نهضة ثقافية علمية واسعة فى عهده . ثم بعد ذلك إعتلى توفيق العرش فكان السبب الرئيسى لدخول الإحتلال الإنجليزى لمصر بدعوة حماية الخديوى من بطش الجيش بقيادة أحمد عرابى واستطاع الإنجليز احتلال مصر عام (١٨٨٢ م) واستمر احتلالهم حتى ثورة يوليو وسقوط عرش الأسرة العلوية بسقوط الملك فاروق عام (١٩٥٢ م) وجلاء الإنجليز فى عام (١٩٥٤ م) لتبدأ مصر عصر جديد فى ظل النظام الجمهورى .

لقد زادت رقعة العمران فى مصر إبان فترة حكم الأسرة العلوية ، حيث ظهرت أراضى جديدة نتاج طرح النهر المتراكم عبر العصور ، وبدأ استغلالها لإنشاء أحياء جديدة ، بدأت بالقصور والإستراحات الخاصة بالحكام وحاشيتهم ثم تطورت بعد ذلك لتصبح أحياء سكنية لمختلف طبقات الشعب ، وذلك نتاج التزايد السكانى فى تلك الفترة .

والطراز المعمارى فى تلك الفترة لم يكن إلا استمرارا للتغريب فى العمارة وإنتشار التأثيرات البيزنطية فى العناصر الإنشائية والزخارف بصورة أوسع ، وبخاصة فى المساجد كما هو موضح فى (شكل -١٢) وكذلك ظهر طراز الروكوكو (شكل -١٣) فى العمائر السكنية والقصور فى تلك الفترة بزخارفه المميزة ومنحوتاته البارزة على الجدران .

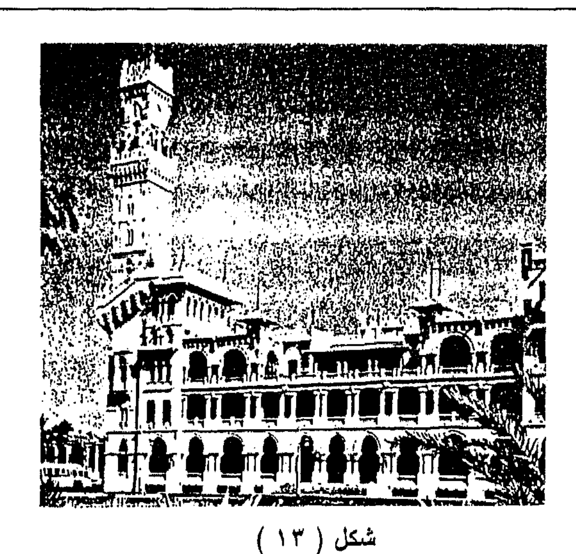
وظهر نتاج التطور التكنولوجى فى أساليب البناء والخامات المستخدمة فى الغرب وداخل مصر أيضا ، وأنشأت الكبارى التى تعبر النيل ككوبرى قصر النيل (شكل- ١٤) وكوبرة الجلاء وغيرهما من المواد الحديثة كالحديد والأسمنت ، وظهرت مدرسة المهندسخانة التى قام التعليم فيها على مناهج مستوردة من الغرب فأخرجت جيلا من المهندسين المتخصصين الذين نقلوا حداثة البناء فى الغرب إلى مصر ، وظهرت المبانى غريبة عن هوية المجتمع وثقافته وأصبحت لا تلبى الحاجات الإنسانية للأفراد .



شكل (١٢) مسجد محمد على بالقلعة – القاهرة

عن/ كمال الدين سامح:(لمحات فى تاريخ العمارة المصرية) ،

مرجع سابق ، لوحة ٤٤.



شكل (١٣)

قصر المنتزة بالإسكندرية – طراز روكوكو

عن/ كمال الدين سامح : (لمحات فى تاريخ العمارة المصرية) ،

مرجع سابق ، صورة ٤٨.

وظهر هذا التأثير على الواجهات المعمارية أيضا (شــكل -١٥) فنجـد أن أشكال الواجهات ظهر بها الطراز الكلاسيكى العائد إلى أوروبا فــى تلـك الفـترة ، وظهر فى صورة واجهات خارجية مقســمة الىمســاحات متراصــة رأســيا ، ذات ارتفاعات كبيرة فى المبانى السكنية ، وظهرت بها البروزات المتمثلة فى البلكونـــات الخارجية وكذلك النوافذ الكبيرة فى الحجم وظهور الزخارف النحتيــة البـارزة عــن الجدران بالإضافة إلى التماثيل ، والتى كانت ذات تأثيرات غربية فى عناصرها ممــا أظهر الغرابة فيها عن الزخارف العربية التى ارتبطت وشخصية المصريين وعقـائدهم الدينية .

كما أصبحت الفراغات المعمارية قليلة بفعل تلاصق المبانى مع بعضها لتحديد الشوارع والممرات ، وأصبحت تلك المبانى ككتلة واحدة تدرك فى ضــوء علاقتــها ببعضها البعض ، كما انتشرت الخانات أسفل تلك المبانى ، وبدأت تفتقد تلك المبــانى أهم خصائصها المتمثلة فى التفرد والخصوصية فى الســكن بالإضافــة إلــى غيــاب الجانب الرمزى المحلى فيها من خلال غياب العناصر المصرية ودخــول العنــاصر الغربية عليها . وسوف يوضح الباحث الأسباب التى أدت إلى تلك الغرابة فى أشــكال المبانى المصرية وواجهاتها فى النقاط الآتية :-

أ - التطور التكنولوجى :-

كان التطور التكنولوجى وتطور الخامات والأدوات المستخدمة وكذلك تطــور علوم الهندسة المعمارية ذات أثر بالغ عن التغريب فى هوية العمارة المصريــة فقــد حدث ذلك نتيجة للرغبة فى مسايرة التقدم الغربى ، واستيراد الطابع المعمارى الغربــى ، دون مراعاة لمدى تكيف هذه الطرز مع البيئة المصرية . ويمكن أن نلمــس أمثلــة لذلك فى العديد من القصور والكبارى والمبانى السكنية والتى تفتقر فى أغلب الأحيــان إلى الأصالة المصرية .

ب- إنفتاح أسرة محمد على على علوم الغرب :-

كان محمد على والى مصر أول المشجعين على الإنفتاح الغربى وعلومــــه ، وبهذا ظهرت العمارة وواجهاتها متأثرة بالعمارة الغربية بداية من المبانى التى تحمــل

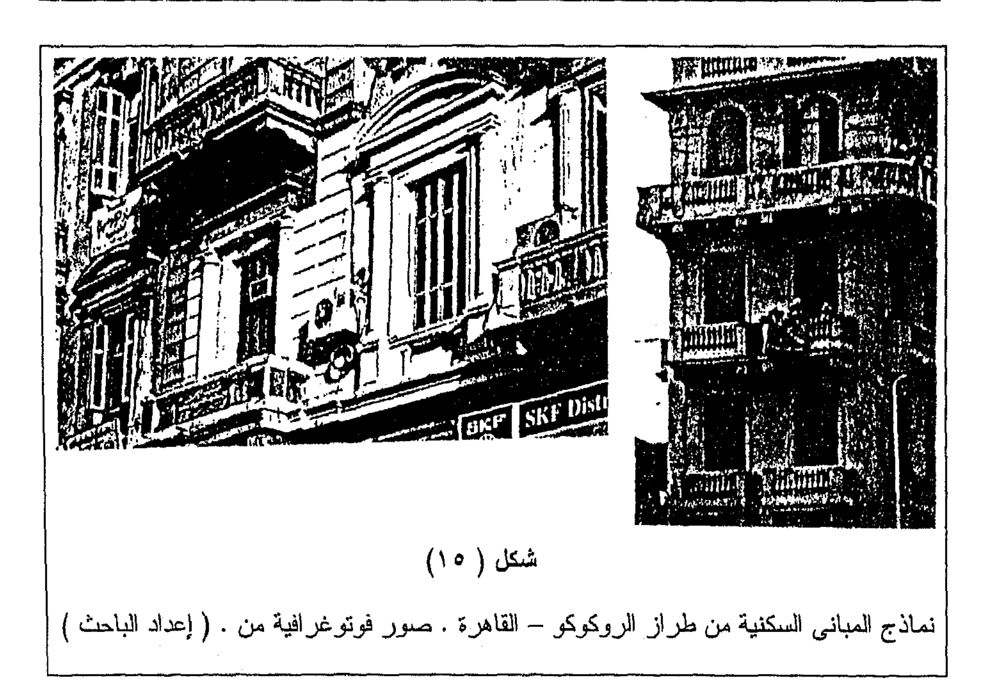
طراز الروكوكو وما بعده من طرز ، وقد أغفل حكام الأسرة العلوية والمهندسين خلال ذلك المتطلبات الأساسية فى فن العمارة وإرتباطها بالحاجات الإنسانية والبيئة ، مما جعل المباني السكنية والأحياء الجديدة تبدو أوروبية غير مرتبطة بالبيئة المصرية.



(شكل ١٤)

كوبرى التحرير–قصر النيل سابقا–عصر الخديوى إسماعيل–القاهرة

عن / شحاته عيسى ابراهيم:(القاهرة) ، مرجع سابق،ص ٣٤٨



شكل (١٥)

نماذج المبانى السكنية من طراز الروكوكو – القاهرة . صور فوتوغرافية من . (إعداد الباحث)

جـ- البعثات التعليمية إلى الغرب :-

أرسل محمد على بعثات إلى الغرب لتعلم العلوم التكنولوجية الحديثة هنـــاك ، وكان من تلك العلوم ، علم الهندسة وفن العمارة واكتشاف الخامـــات الحديثـــة للبنـــاء كالحديد والأسمنت ، والأشكال المعمارية التى تكفل السكن للأعداد الكبيرة من خـــلال المبانى متعددة الطوابق ، وقد عادت تلك البعثات بتلك التكنولوجيا وبدأو فى نشـــرها من خلال مدرسة المهندسخانة التى أنشأها محمد على ، وبدأ المهندسين المتخصصيـــن فى بناء المنازل ذات الطراز الحديث . وغاب عنهم نقطة هامة وهـــى تطويـــع تلـــك التكنولوجيا بما يتلائم وشخصية العمارة المصرية مما زاد من مشكلة فقـــدان الهويـــة المعمارية المصرية .

د- الإحتلال الإنجليزى لمصر ومحاربة الثقافة المصرية :-

لقد دخل الإنجليز إلى مصر عام ١٨٨٢ م وكل هدفهم الحفاظ علـــى مصالحـــهم فـــى مصر وتحويلها إلى مستعمرة إنجليزيه ينهلون من خيراتها ويرسلونها إلى انجلترا، وقد كان سبيلهم إلى ذلك إغراق الدولة فى الديون ومحاربة أى محاولة للنهوض بالدولـــة ، وذلك بأن سيطروا على التعليم وبثوا من خلاله أفكارهم . ونشروا طرزهم فى مجـــال العمارة لكى يقضوا على العمـــارة ذات الهويـــة الثقافيـــة المصريـــة والتـــى تتسـم بالخصوصية وجعل أفكار المجتمع وثقافته انجليزية ، وذلك كى يضمنوا البقـــاء فـــى مصر وسيطرتهم على عقول أبنائها واحتياجاتهم للمنتجات الإنجليزية المختلفة ســـواء سلع استهلاكية أو معمرة ، ومنها تكنولوجيا البناء الحديث حيث كانوا يصدرون الحديـد والأسمنت لمصر لفترة طويلة ، ولم يسمحوا بوجود مصانع لتلك الخامات داخل مصـــر الا أثناء الحرب العالمية الثانية وذلك لإضطرارهم لتلبية إحتياجات جيوش حلفائهم .

وبذلك دخلت العمارة على يد الإحتلال الإنجليزي فى عزلة عـــن متطلبـــات الفرد المصرى وحاجاته واتجاهاته ، ليس ذلك فقط بل استطاعوا من خلال الإنتشـــار السريع لتلك المبانى أن يجعلوا المصريين يتعايشوا مع تلك المبانى الجديدة ويتقبلوها .

٣- ثورة يوليو وظهور المساكن الشعبية فى مصر :-

لقد زاد تدخل النفوذ الأجنبى فى مصر وبلغ مداه إبان فترة حكم الملك فـــاروق

الأول ، وساءت الأحوال الإقتصادية فى البلاد . ، مما أدى إلى حالة سخط عام لـــدى الشعب والجيش .

" لهذا قام الجيش بثورته المباركة فى ٢٣ يوليو ١٩٥٢ م ، وأطـــاح بعــرش فاروق فى ٢٦ منه ، وضرب على أيدى الفساد والمفســدين ، وخلــص البــلاد مــن المستغلين .. وتسلم زمام أمورها أبناؤها البررة المخلصون " (١)

وقد كان أول اهتمامات الثورة علاج المشكلة الإقتصادية فى مصر ، وذلـــك من خلال التأميم والتمصير للعديد من الشركات الأجنبية فى مصر وإنشاء القطاع العام كما كان للتعمير والإسكان نصيب وافر من الإهتمام .

" لقد أفسحت الظروف الإستقلالية .. المجال لتزايد شــــاقولى (*) فـــى عــدد السكان وفى توسيع المدن وزيادة المنشآت . فكانت التصميمات المستوردة الجاهزة هى أقصى ما يستطيع أن يسد به المعمارى الناشىء حاجة مجتمعة .. وســاعد فــى هــذه التبعية المعمارية ، تفجر رغبة المستهلك المكبوتة ، بمتابعة الإستمداد من ثقافة الغــروب فى مجال عمارة حديثة ، لم يفطن لمخاطرها التى أودت به إلى التخلى عـــن هويتــه وتقاليده وحاجاته الروحية والمادية " (٢) .

ونشأ نوع جديد من المبانى السكنية أطلــق عليــه اسـم المســاكن الشــعبية (شكل -١٦) وكان فى هذه الفترة يعد الحل النموذجى لمشكلة الإسكان والحــد مــن المناطق العشوائية ، ونظرا للحالة الإقتصادية فى البــلاد ومشــكلة الحــروب التــى تعرضت لها مصر بعد الثورة وتبنى الأفكــار الإشــتراكية ، فقــد تــأثرت العمــارة وواجهاتها إلى حد كبير ، فخلت من المظاهر الجمالية فى كتلها الإنشائية وجاءت أشـبه بكتل منتظمة مما أعطاها مظهرا استاتيكيا جامدا ، كما أثرت تكاليف الإنشـــاء أيضــا على التنظيم الفراغى لها ، وكذلك الجانب الزخرفى الذى تميزت بـــه العمــارة فـــى عصورها المزدهرة ، والذى كان يعد أحد العوامل المحققة للحاجة الرمزية فـــى فــن العمارة .

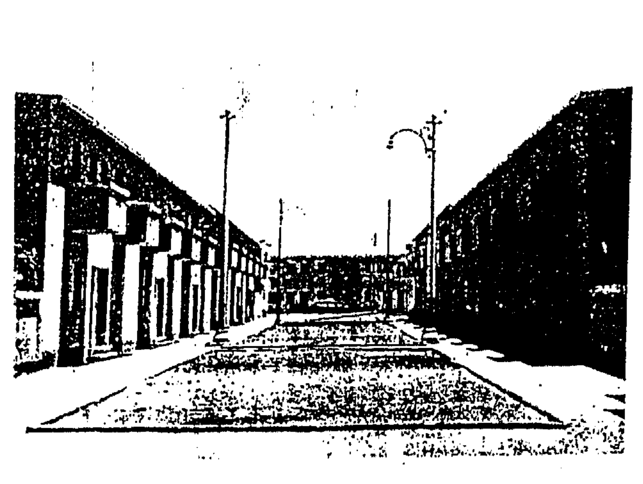
لقد انتشر هذا النمط من المبانى فى مصر بعد ثورة يوليو مما أدى إلى زيــادة التغريب فى هوية العمارة المصرية ، لعدة أسباب يعرضها الباحث فيما يلى :-

---

(١) شحاته عيسى إبراهيم : (القاهرة) ، مرجع سابق ، ص ٣٢٥ .

(*) كلمة شاقولى : تنسب إلى الشاقول (ميزان الخط) وهو خط رأسى والمقصود به فى هذا الموضع التزايد الرأسى فى عدد السكان .

(٢) عفيف بهنسى : (ما بعد الحداثة والتراث فى العمارة العربية الإسلامية) ، مرجع سابق ، ص ٧٨



شكل (١٦)
بعض المساكن الشعبية بمدينة العمال فى حلوان – القاهرة
عن / شحاته عيسى ابراهيم (القاهرة) مرجع سابق ص ٤١٩

أ – تبنى النظام الجديد للفكر الإشتراكى :-

لقد كان النظام الجمهورى الجديد بعد ثورة يوليو فى حاجة ماسة إلى نظام يحقق العدل والمساواة بين طبقات الشعب ، بعد أن قام الثوار بالقضاء على تحالف الإقطاع والرأسمالية العائية وحلول تحالف جديد هو تحالف العمال والفلاحين المثقفين العسكريين ، الذين وجدوا فى النظام الإشتراكى ضالتهم بعد إجراء بعض التعديلات لبنوده لتتفق وظروف الشعب المصرى .

" وبدأ إرساء أساس الإشتراكية (الإشتراكية العربية) وأحيانا (الإشتراكية الإسلامية) أو (تذويب الفروق بين الطبقات) كما ذهبت تسمياتها المختلفة ، وذلك عن طريق إعادة توزيع الدخل القومى ووضع حد اعلى للدخول "[١].

وكان لهذا النظام أثر كبير على العمارة المصرية وواجهاتها فى تلك الفترة ، اذ اعتبرت المساكن الشعبية هى الوسيلة المناسبة لتحقيق المساواة والعدالة فى أماكن العيش وفى حدود الميزانية المتاحة فكان ذلك على حساب مدى ملاءمتها للأفراد ، وما يمكن أن تحققه لهم من إشباع للحاجات الرمزية والاستطيقية بجانب الحاجة النفعية .

ب – إنتشار إتجاه الحداثة المعمارية فى مصر :-

لقد انتشر اتجاه الحداثة المعمارية فى مصر كنتاج طبيعى للبعثات التعليمية فى الغرب والتى قام بها عدد غير قليل من المعماريين المصريين .

---

(١) جمال حمدان : (شخصية مصر ، دراسة فى عبقرية المكان) ، مرجع سابق ، ص ٧٨ .

والمساكن الشعبية التى أنتشرت فى مصر تعد أحد صور الحداثة المعمارية فى البناء اذ أنها تخلو من التشكيل الرمزى لعناصرها ولا تحمل صورا معبرة عن هوية كل بلد ، وقد إدعت عمارة الحداثة بأنها عمارة عالمية تصلح لحل مشاكل البناء فى العالم أجمع ، وتناست جانب هام وهو اللغة المعبرة عن الهوية داخل العمارة .

الأمر الذى أدى فى النهاية إلى نقد إتجاه الحداثة المعمارية ومنها المساكن الشعبية ، اذ أنها " أصبحت فى عالم الحداثة بعيدة عن شروطها التى تحدثنا عنها (اللقاء والتوافق والسكينة) لقد تجاهلت عمارة الحداثة (هوية التشخيص – Figuralidentity) اذ أصبحت الأشكال .. نتيجة عملية التصميم والإبتكار " [1] .

ودخلت مصر كبقية الدول الأخرى فى سباق التعمير والبناء وفق إتجاه الحداثة المعمارية وزادت العمارة غربة من هويتها .

جـ الزيادة السكانية والحروب المتتالية بعد الثورة :-

كانت الزيادة السكانية فى مصر بعد الثورة أحد الأسباب الهامة لظهور وإنتشار المساكن الشعبية حيث أنها كانت بمثابة الحل السريع والمثالى لإحتواء المشكلة السكانية لما فيه من عامل إقتصادى فى التكلفة وكذلك وقت التنفيذ وإحتوائها لعدد كبير من الأسر .

وقد كان للحروب المتتالية التى مرت على مصر بعد الثورة كحروب (١٩٥٦ – ١٩٦٧ – ١٩٧٣ م) ومشكلة تهجير المواطنين أثرا فى زيادة المساكن الشعبية فى مصر ، وذلك لكى تستوعب المواطنين المهجرين ليس ذلك فقط بل إن إعادة تعمير المدن التى دمرتها الحروب كان يستلزم نموذجا بسيطا وإقتصاديا حتى يسهل معه إعادة السكان إلى مدنهم فى زمن قياسى ، وقد كان كل ذلك من الأسباب التى أدت إلى انتشار ذلك النوع من المبانى الذى أخذ صورة ثابتة جامدة ، وتكرر تكرارا آليا ، وأصبح لا يلبى إلا الحاجة الوظيفية النفعية فقط .

---

(1) عفيف البهنسى : (الحداثة وما بعد الحداثة فى الفن) ، مرجع سابق ، ص ١٠٧ ، ١٠٨.

٤- الإنفتاح الإقتصادى فى مصر وأثره على العمارة وواجهاتها :-

لقد كان فشل التجربة الإشتراكية فى أواخر الستينات من هذا القرن بإجماع الآراء ، بل وبإجماع من مؤسسيها ، السبب الرئيسى للإتجاه للإقتصاد الحر والإنفتاح الإقتصادى فى بداية السبعينات وتبعه ظهور نظام جديد أدى إلى إتساع الهوة بين أفراد الشعب .

وبالرغم من حالة الإنتعاش الإقتصادى التى تعيشها مصر فى ظل الإنفتاح إلا أنها مع ظهور الرأسمالية بأفكارها فقدت الكثير من الجوانب الجمالية فى فن العمارة ، حيث أن الفكر الرأسمالى كان هدفه الأول الإستثمار بأقل تكلفة وأعلى عائد ، وقد أثر ذلك كثيرا على العمارة وواجهاتها .

فأصبح الهدف من البناء هو تحقيق الوظيفة النفعية من خلال أبراج ضخمة تستوعب أكبر عدد من الأفراد وبأقل تكلفة ولو على حساب الشكل الجمالى للمبنى وتحقيق الراحة والطمأنينة لقاطنيه ، الأمر الذى أدى إلى انتشار المبانى السكنية بصورة غابت عنها الهوية المعمارية للشعب المصرى (شكل -١٧) وقسمت المبانى إلى أصناف حسب تكلفتها فمنها الإسكان المتميز والإسكان المتوسط والإسكان الإقتصادى ، والسمة المشتركة فى الثلاث أصناف هى الفقر الجمالى للواجهات ،وكان ما يميزها عن بعضها إختلاف المساحات والتشطيبات الداخلية للوحدات مع إهمال تام للتشطيبات الخارجية وشكلها الجمالى ، مما ساعد على تفشى ظاهرة التلوث البصرى الناتج من واجهات العمارة المصرية .

ونظرا للتطور السريع الذى طرأ على الصناعة وإنتشار المصانع كنتاج للإنفتاح ظهرت مدن جديدة خارج حدود مدينة القاهرة كى تستوعب تلك المصانع والعاملين بها ، وقامت هيئة للمجتمعات العمرانية الجديدة بتخطيط تلك المدن الجديدة وتشييدها ، وبالرغم من الصيحات العالية التى تنادى بالطابع المعمارى المعبر عن الهوية المصرية ، إلا أن السمة الغالبة التى شيدت بها مساكن تلك المدن الجديدة جاءت على نظام العمارة الشعبية الإقتصادية أو بمعنى أدق ، عمارة نفعية تخلو من الجوانب

الجمالية ومن الإرتباط بالهوية المصرية .

وجاء نداء السيد رئيس الجمهورية بضرورة أيجاد حلول بديلة لـــهذا النمــط الجامد المتكرر الذى أطلق عليه تشبيه (علب الكبريت) (*) .

أن تلك العمارة أصبحت بمثابة أمر واقع ، لا يمكن التخلى عنه أو هدمـــه أو إعادة صياغته ، وأن استمرار تعايش الناس مع هذا النمط سيجعل منه بحكـــم التعــود نمطا عاديا ويتسبب ذلك فى إفساد الذوق الجمالى واستمرار التغريب إلى آفــاق أكــثر بعدا ويجعل من تحقيق الهوية فى الأزمنة اللاحقة أمر من المســتحيلات ممــا دعــى الباحث إلى الوقوف أمام هذه القضية محاولا ايجاد الحل الذى يقلل من مضـــار هــذا النمط على الجانب التذوقى لدى الأفراد . على الأقل بايجاد سبل لتجميــل الواجــهات الخارجية بشكل يعيد صياغة المظاهر الكلية صياغة جمالية تحقق الأصالة والهوية .

لقد كان انتشار هذا النمط نتيجة لعدد من الأسباب يوضحها الباحث فيما يلى:-

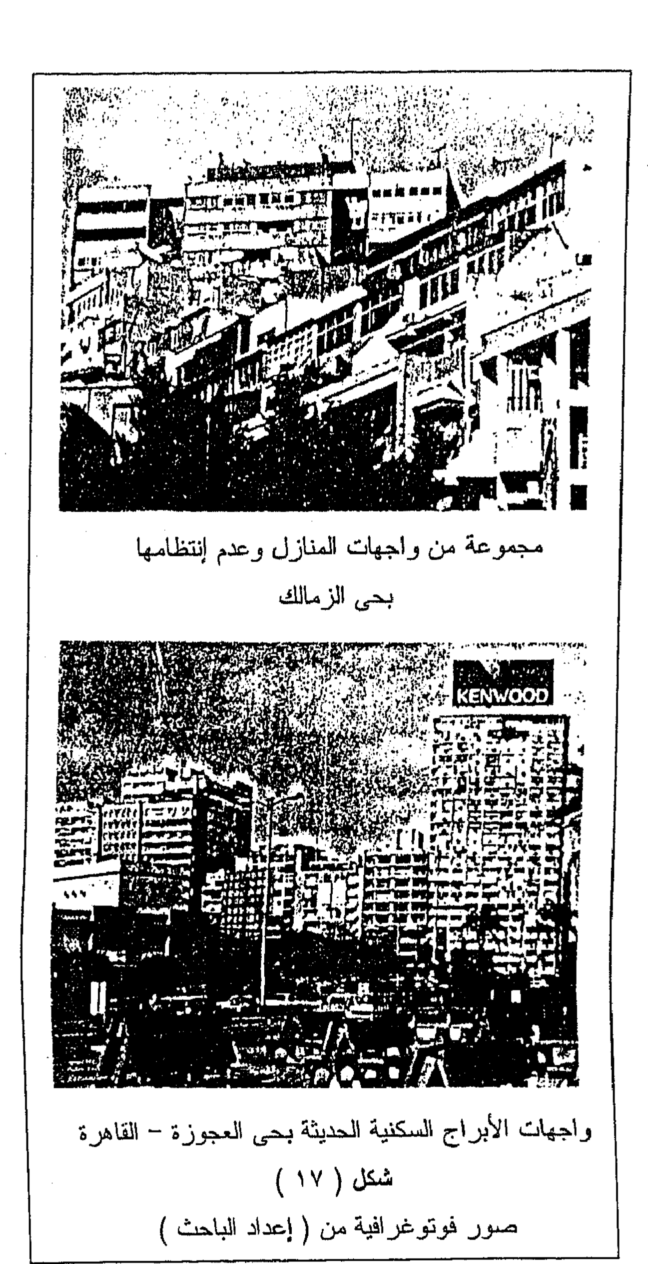
أ – سفر المصريين للخارج والعمل فى الدول العربية :-

مما أدى إلى وجود أموال استخدمها أصحابها فى بناء المنازل فى المـــدن أو القرى بالطوب الأحمر دون أى اعتبار للمظهر الجمالى من الخارج ودون وجود قانون جمالى يرشد هذا النوع من الأبنية ، فأصبحت فضـــلا عـــن طغيانـــها علـــى الأرض الزراعية بمثابة مجسمات ضخمة تفتقر كلية إلى الجمال ...

ب – الثورة الصناعية والتوسع الأفقى على الخريطة الجغرافية :-

لقد أثرت الثورة الصناعية فى عهد الإنفتاح الإقتصادى على العمارة وواجهاتها بشـــكل كبير ، اذ أنها ساعدت على بناء مدن جديدة لتستوعب المصانع الحديثة مما ساعد فى انتشار العمارة النفعية الشعبية وأغفلت الجوانب الإنسانية والجمالية بها وبواجهاتها ،

(*) كلمة استخدمها الرئيس حسنى مبارك فى أحد وخطاباته إلى الشعب واستخدمتها نعمات أحمد فؤاد فى مقال عن التغـــريب فى العمـــارة المصـــرية (التغريب : أبعاده ، أهدافه ، نتائجة) مرجع سابق ، ص ١٩٣.



مجموعة من واجهات المنازل وعدم إنتظامها
بحى الزمالك

واجهات الأبراج السكنية الحديثة بحى العجوزة – القاهرة
شكل (١٧)
صور فوتوغرافية من (إعداد الباحث)

ليس ذلك فقط بل إعتبرت " الثورة الصناعية بكل أساليبها وتأثيراتها التكنيكية الحديثة مسئولة مسئولية مطلقة عن هذا التحول المخيف نحو المادية التى طرأت على العمارة"[١] حيث تم إستغلال خامات البناء الحديثة دون البحث عن كيفية توظيفها بالصورة الملائمة لتحقيق الحاجات الإنسانية فى فن العمارة وواجهاتها الخارجية ومن

([١]) توفيق أحمد عبد الجواد : (تاريخ العمارة والفنون الإسلامية) ، مرجع سابق ، ص ١٣ .

المدن الجديدة مدينة العاشر من رمضان والخامس عشر من مايو والسادات والسادس من أكتوبر ، حيث أن التفكير الإقتصادى يستلزم توفير أماكن العمال قرب مكان العمل وبإنشاء المصانع فى المناطق الصناعية بالمدن الجديدة لـزم معـه إنشـاء المسـاكن للعاملين بتلك المصانع ،وبالتبعية كان الحل المعمارى المتاح هـو المسـاكن الشـعبية المجمعة .

جـ- النظرة الرأسمالية للعمارة وفقدان الجانب الجمالى للواجهات:-

أثرت الرأسمالية تأثيرا سلبيا على العمارة وجمالـها " لقـد تحولـت الأرض العقارية والمبانى فى المدن تحت مظلة الرأسمالية الجديدة بعد الإنفتاح إلى بالوعة أشد عمقا وإتساعا وحظيت بالمضاربات المسعورة .. وإن هذا فى رأى الكثـيرين ، لـهو الإقطاع الجديد .. الإقطاع العقارى المدنى .. إقطاع الطوب والأسمنت " [1] .

والذى كان كل همه المكسب الكبير ولو على حساب فقدان العمـارة لجمالـها وهويتها ، فإختفت الزخرفة تماما من واجـهات المبـانى الجديـدة ، بـل وإختفـت التشكيلات الجمالية للكتل المكونة لها .

رابعا : أهم نماذج واجهات المبانى الإقتصادية فى مدينة ٦ أكتوبر :-

تعد مدينة ٦ أكتوبر هى إحدى المدن السكنية الجديدة التى نشأت على أطـراف مدينة القاهرة وتحوى العديد من أمثلة المبانى السـكنية بمختلـف مسـتوياتها ومنـها المستوى الإقتصادى بأشكاله المختلفة فى الواجهات .

وسوف يقوم الباحث برصد لأهم النماذج المعماريـة السـكنية فـى مدينـة ٦ أكتوبر ، مع التركيز على النماذج السكنية الإقتصادية (منخفضة التكاليف) والتـى تمثل المحور الأساسى فى هذا البحث ، الذى يحاول ايجاد حلـول تصميميـة جماليـة مبتكرة لواجهات ذلك النوع من المبانى لإضفاء الطابع القوى على واجهاته بالإضافـة

---

[1] جمال حمدان : (شخصية مصر ، دراسة فى عبقرية المكان) ، مرجع سابق ، ص ٧٠ ، ٧١ .

إلى القيم الجمالية التشكيلية مما يثرى تلك الواجهات جماليا ، وذلك من خـــلال إتجـــاه الباحث إلى التراث المعمارى الإسلامى للإستفادة مـــن الحلـــول الجماليـــة المتنوعـــة للتصدى لهذه المشكلة .

واستنادا إلى الدور التربوى الهام الذى تقوم به كلية التربية الفنية تجاه البيئـــة والذى يسهم فيه قسم التصميمات الزخرفية بنصيب وافر من خـــلال جـــهود باحثيـــه لإيجاد حلول جمالية مبتكرة للمشاكل التى تعانى منها البيئة كان هذا البحـــث ، الـــذى يتصدى لأحد المشكلات الهامة التى تعانى منها البيئة المصرية وهى فقـــدان الطـــابع القومى والجمالى لواجهات المبانى السكنية المعاصرة .

وسيبدأ الباحث بتصنيف مبانى مدينة ٦ أكتوبر حسب المستوى وتقديم أمثلـــه لتلك المستويات ، كتمهيد للتركيز على المستوى الإقتصادى .

ورصد لأهم نماذجه من حيث الواجهات الخارجية مع تحديد لأحد النماذج بعـد ذلك والتعرض له بالوصف الفنى لمكوناته المعمارية وواجهاته الخارجية والمسـطحات المتاحة فيها ، وذلك لتقديم الحلول الجمالية المناسبة كمحاولة للإرتقاء بـــهذه النمـــاذج المعمارية جماليا .

١- مستويات الإسكان بمدينة ٦ أكتوبر :-

تقع المنطقة السكنية بمدينة ٦ أكتوبـــر بيـــن مركـــزى الجـــذب (الســـياحى والصناعى) وتبلغ مساحتها (١٧,٢) مليون متر مربع ، وتنقسم المنطقة السكنية إلـــى (١٢) حيا ويتكون كل حى من (٦ : ١٢) مجاوزة سكنية (شكل- ١٨) .

وقد تم تخصيص الحى الخامس لإقامة إسكان فاخر مكون من فيلات ومبـــانى ذات طوابق متعددة وأطلق عليه الإسكان المتميز ، وتم بناء وحدات متوسطة التكـــاليف والمساحات فى أحياء أخرى كالحى الثامن وأطلق عليها اسم المتوسط ، كما تـــم بنـــاء عدد غير قليل من المبانى السكنية ذات المساحات المحدودة والتى تقل فى تكلفتها عـــن المستويان السابقان فى أحياء كالسادس والثانى عشر وأطلق عليها الإسكان الإقتصـــادى (منخفض التكاليف) .

أ – الإسكان المتميز – The splendid Heusing:–

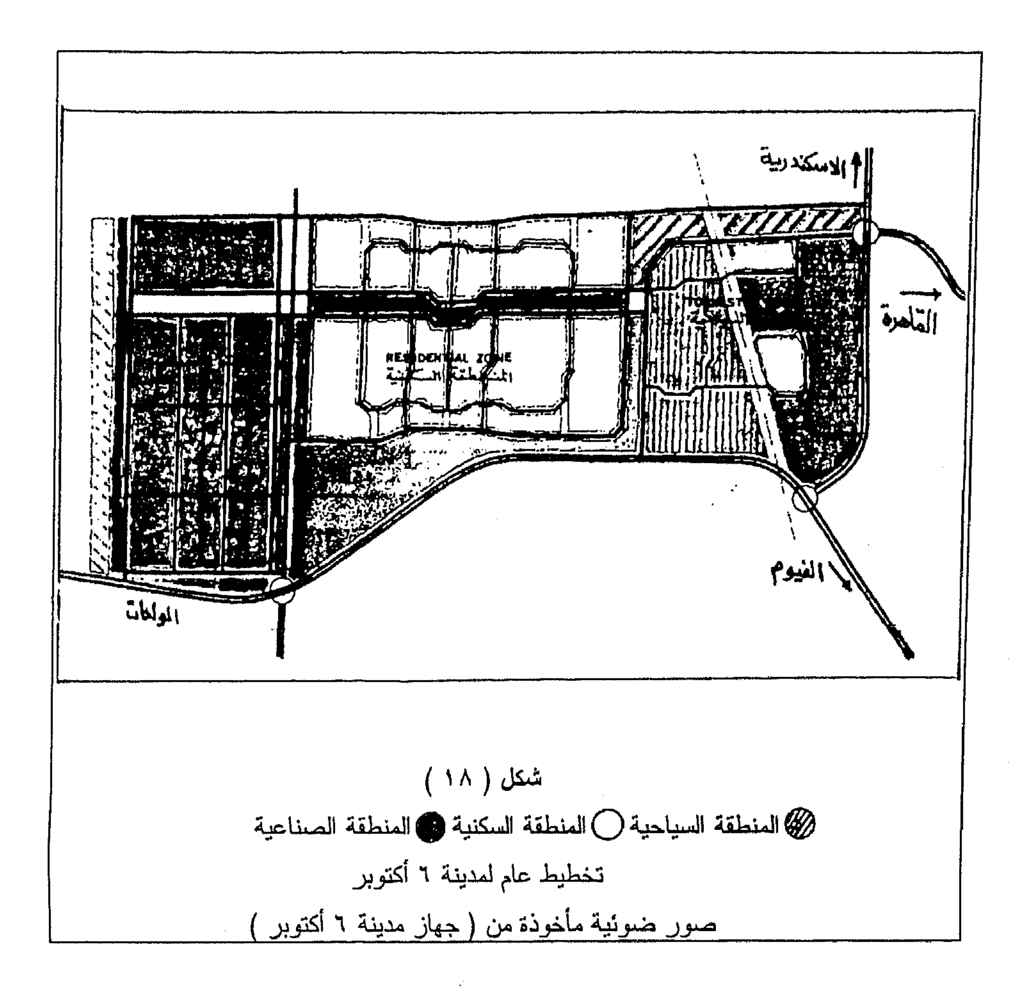
وهو إسكان يمتاز عن غيره فى مستوى التشطيبات المعمارية الداخلية ، ومساحاته كبيرة تزيد عن (١٢٥ م٢) ، ويتنوع فى أشكاله ما بين الفيلات الخاصة والوحدات السكينة فى مبانى متعددة الطوابق ،وقد أحيطت كل تلك المبانى بالحدائق حولها لتحقيق السكنية والراحة لقاطنيها ، إلا أن المعمارى لم يفطن فى تشكيل واجهاته الخارجية للجوانب الجمالية المطلوبة فيها (شكل – ١٩ أ ، ب) مما جعلها فقيرة فى الشكل الفنى والجمالى ، وخلت من أى عناصر زخرفية معبرة عن هوية وثقافة المجتمع المصرى .

ب – الإسكان المتوسط – The Middle Housing:–

مجموعة من الوحدات السكنية يتراوح مسطحها ما بين (٧٦ م٢ ، ١٢٥ م٢) متعددة النماذج لتلبية رغبات المواطنين (شكل – ٢٠ أ ، ب) والواجهات الخارجية لها تقوم فى إنشائها على العناصر الهندسية القائمة المعتمدة على المحاور الرأسية والأفقية فقط فى تشكيلها وتخلو من المحاور المائلة والمنحنيات ،والتشطيبات الخارجية للواجهات تقوم على الدهانات البلاستيكة ذات الألوان الفاتحة وتخلو من أى إضافات جمالية زخرفية أو تصويرية ، وما يميز الإسكان المتوسط عن بقية مستويات الإسكان المساحة والتشطيبات الداخلية متوسطة المستوى فى تكاليفها

جـ – الإسكان الإقتصادى منخفض التكاليف – The low – cost Housing:–

أحد مستويات الإسكان المنتشر فى مدينة ٦ أكتوبر وبخاصة فى الحى السادس والثانى عشر والحادى عشر ، ويمثل نصف عدد الوحدات السكنية فى المدينة كلها تقريبا (شكل –٢١) ، وهو إسكان يتسم بسرعة التنفيذ ورخص التكاليف ومسطحاته تتراوح بين (٥٥م٢ ، ٧٩ م٢) وتتنوع أشكال واجهاته الخارجية بتنوع خامات البناء المستخدمة وأساليب التشطيب حيث تشترك جميعها فى صفة الفقر الجمالى الفنى لتلك الواجهات ،وعدم توظيف نسبة التكلفة الخاصة بالتشطيبات الخارجية بصورة مناسبة تحقق قدرا من الجمال الفنى والزخرفى بها ، لتساعد على إعطاء طابع قومى مميزة لتلك المبانى .



شكل (١٨)

المنطقة السياحية ○ المنطقة السكنية ● المنطقة الصناعية

تخطيط عام لمدينة ٦ أكتوبر

صور ضوئية مأخوذة من (جهاز مدينة ٦ أكتوبر)

٣- أهم واجهات المباني منخفضة التكاليف :-

من خلال جولة ميدانية قام بها الباحث فى مدينة ٦ أكتوبر بالحى السادس رصد خمس نماذج مختلفة للمبانى الإقتصادية منخفضة التكاليف وواجهاتها ، وهى تمثل أهم النماذج للباحث ، حيث تتميز بالإختلاف فى أشكال واجهاتها وكذلك مكونات تلك الواجهات وألوانها وخامات التشطيب الخارجى لها ، هذا بالإضافة إلى توزيع المبانى وعلاقتها ببعضها .

وسوف يقوم الباحث بعرض تلك النماذج مع تعريف بسيط لها ولمكوناتها لتمييز كل نموذج عن الآخر :-

- النموذج الأول The First Archetype – (المبانى سابقة التجهيز)

هو أحد نماذج المبانى منخفضة التكاليف سابقة التجهيز (*) ، وتتكون مبانى النموذج الأول من دور أرضى + أربع أدوار متكررة ، وكل مبنى يحتوى على وحدتان متجاورتان فى كل طابق مساحة كل منهما (٥٥ م٢) تقريبا ، راجع (شكل -٢١) والواجهات الخارجية للمبنى تتألف من الحوائط المستوية التى تتخللها النوافذ والشرفات ذات الأشكال الهندسية قائمة الزوايا وهذا بالإضافة إلى المدخل الرئيسى للمبنى ، وقد إقتصرت التشطيبات الخارجية للمبنى على ترك قوالب الطوب المفرغ ذو اللون الأحمر على حالته بين إمتدادت الأعمدة الخرسانية الرأسية والكمرات الخرسانية الأفقية لتبدو الواجهات مقمسة الى مجموعة من المستطيلات المنتظمة لا تتخللها سوى النوافذ الخشبية والشرفات الملونة بطلاءات بنية اللون .

- النموذج الثانى the second Archetype – (البناء التراكمى) :

يتشابه هذا النموذج مع النموذج الأول إلى حد كبير فى الشكل الخارجى للواجهات كما هو موضح فى (شكل -٢٢) إلا أن هذا النموذج قائم على أسلوب البناء التراكمى (*) فى الموقع مباشرة ، ونلاحظ فيه زيادة اعداد الأعمدة الخرسانية وأحجامها بالإضافة إلى تغطيتها بطبقة من بياض الجبس الأبيض الناصع مع ترك الفراغات بين الأعمدة والكمرات على لون قوالب الطوب الملصق الصغير الحجم الذى يتميز بلونه الوردى الفاتح ، وقد تلاصق كل مبنيان مع بعضهما وظهرا ككتلة واحدة أطلق عليها اسم (بلوك) يحتوى على مدخلين منفصلين كل مدخل خاص بوحدة ، كما تنوعت أحجام النوافذ حسب وظيفة كل منها مم أعطى نوعا من التنوع مع وحدة النظام الهندسى القائم المؤلف للنوافذ كلها .

(*) سابقة التجهيز : المقصود بسابقة التجهيز هو إعداد الأعمدة الخرسانية والأسقف فى المصنع ثم إحضاره إلى موقع المبنى والقيام بعملية تركيب سريع لهذه الأعمدة والأسقف وإكمال البناء كالحوائط والتشطيب فى الموقع .

(*) البناء التراكمى : مصطلح على أسلوب البناء القائم على تتابع خطوات البناء الإنشائية فى الموقع مباشرة ودون تجهيز أجزاء مسبقة بل تتتابع فيه خطوات البناء .

- النموذج الثالث – the third Archetype (ثمانى الوحدات) :-

ويتميز هذا النموذج عن النماذج الإقتصادية الأخرى بكبر مساحته حيث أنـــه يضم ثمان وحدات سكنية فى الطابق الواحد (شكل- ٢٣) والإرتفاع ثابت فى وحدات هذا النموذج وإرتفاع النموذج يبلغ حوالى (١٦ م٢) .

والواجهات الخارجية لهذا النموذج متطابقة من جهاته الأربعة وتتحرك علـــى هيئة مفروكة فى تخطيطها العام – General plan – [*] ، وكل واجهة

تحمل نوافذ وشرفات وحدتان سكنيتان ، وقد خلت تلـــك الواجـــهات مـــن أى عناصر زخرفية وكانت عبارة عن مسطحات قائمة متراجعة عن بعضها ومنتظمة مـــن أسفل إلى أعلى دون تنوع فى فراغات تلك المسطحات ، وســـوف يتـــم تنـــاول هـــذا النموذج بالوصف الفنى فيما بعد ، حيث أنه النموذج الذى ســـيتم إجـــراء التطبيقـــات العملية للبحث عليه .

النموذج الرابع – the Fourth Archetype (النموذج الصينى) :-

يطلق على هذا النموذج إسم النموذج الصينى نسبة إلى الشركة المنفـــذة لـــه ، وقد خصص جزء كبير منه إلى أعضاء نقابة الفنانين التشكيليين ، ويتكون هذا النموذج من أربع وحدات فى الطابق الواحد لكل مبنى إلا أنه يتميز عن النماذج الأخـــرى فـــى التخطيط العام لوحداته ، كما أن التشطيبات الخارجية للواجهات تقوم على خامة الجبس (المصيص) الأبيض (شكل -٢٤) وكلها بيضاء اللون باستثناء النوافذ والشـــرفات الخشبية فأخذت اللون الأزرق الفاتح من خلال الطلاءات الزيتية ، وخلـــت الواجـــهات من أى عناصر زخرفية تحقق لها الطابع المميز والتنوع الجمالى للواجهات التى بـــدت متطابقة إلى حد كبير .

(*)التخطيط العام – General plan : المقصور به الحدود الخارجيـــة للمبنـــى والتقســـيمات الداخليـــة لمكوناته من وحدات وممرات وسلالم ومساقط ضوئية وهوائيـــة – اى أنه التخطيط الرئيسى على الأرض الذى يحدد أجـــزاء المبنـــى وحدوده الخارجية بالموقع .

- النموذج الخامس – the fifth Archetype (نموذج البلوكات) :-

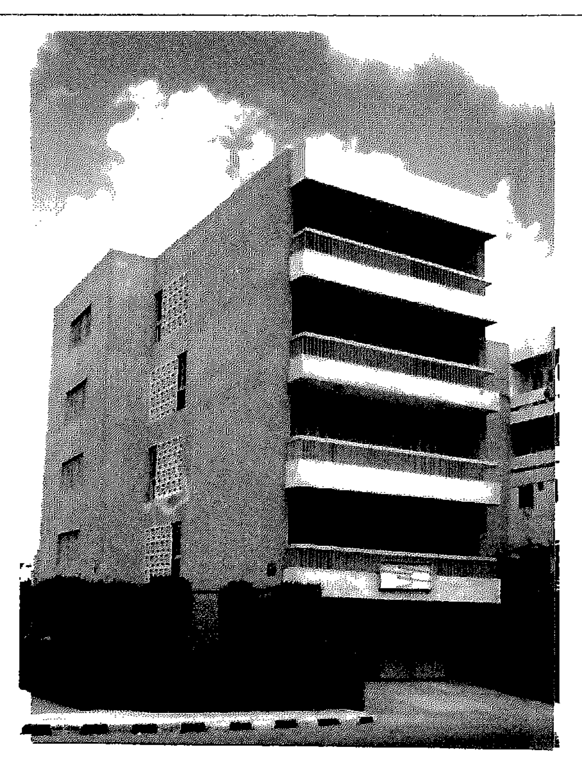
يقوم هذا النموذج على أساس تلاصق مجموعة من النماذج مشكلة ما يسمى بالبلوكات ومكونة مع بعضها وحدة هندسية تمثل المستطيل فى تخطيطها العام ، وقد وزعت تلك المجموعات بحيث تعطى حدودا مربعة فى الوسط يتم الوصول اليها من فتحتان عند الزاويتين المتقابلتين (شكل -٢٥) وقد نفذت تلك الوحدات بأسلوب البناء التراكمى فى الموقع مع القيام بعملية تشطيب للواجهات بأسلوب يطلق عليه اسم الرش – الطرطشة (*) ، وبدت النماذج ملونة باللونين الأصفر والبنى المحمر بالإضافة إلى بعض الكمرات المطلية بالجبس (المصيص) الأبيض ، وجاءت الواجهات خالية من أى فراغات معمارية إلا من فراغات محدودة للشرفات فى الواجهات المتقابلة للمبانى .

من الملاحظ أن النماذج الخمسة التى عرضها الباحث فى التصنيف السابق أعتمدت جماليا فقط على العناصر الأساسية للمبنى سواء الكمرات والأعمدة أو مظهر الطوب الوردى الذى غطى مسطحاتها واستخدام أساليب تكسية الحوائط بطبقات اسمنتية (محارة) بلون الأسمنت أو ملونة بطريقة الطرطشة .

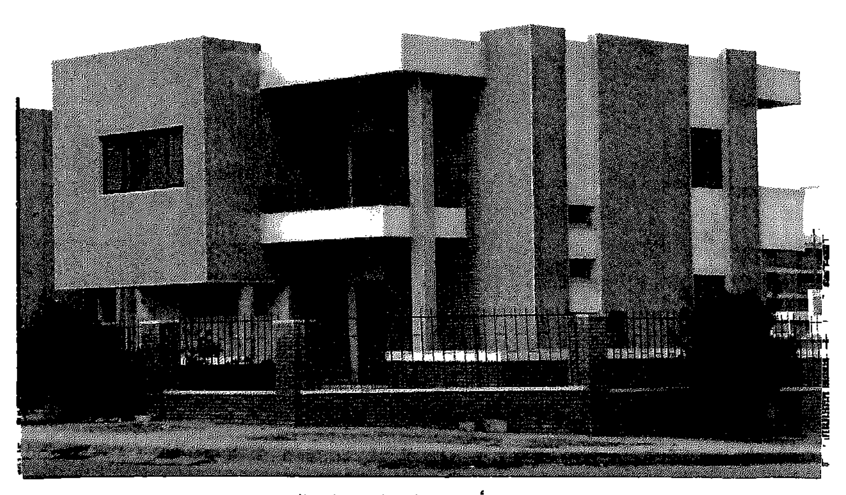
وبذلك يظهر أن أغلب هذه النماذج قد احتوى على مسطحات كبيرة فى واجهاته ، خلت من أى معطيات جمالية أو أى آثار تحدد هويتها وانتمائها ثقافيا للتراث الحضارى الأصيل .

وسيعرض الباحث فى الفصل الخامس توصيفا كاملا للنموذج المعمارى الثالث من حيث نظامه الإنشائى ومظاهر مسطحاته والخامات التى استخدمت فى تنفيذها .. لإلقاء الضوء على حالته الجمالية الراهنة كتمهيد للتطبيقات التى يقدم الباحث من خلالها حلوله المقترحة .

(*) الرش – الطرطشة :- هو أحد أساليب البياض ، خاماته مؤلفة من الجير والرمل والأسمنت بالإضافة إلى الأكاسيد الملونة والتى تخلط مع بعضها نسب معينة ، ثم ترش على الحوائط بواسطة ماكينات يدوية بسيطة .



شكل أ   أحد نماذج الإسكان المتميز
وحدات سكنية فى مبنى متعدد الطوابق والحديقة الخاصة



شكل ب   أحد نماذج الإسكان المتميز
احد الفيلات السكنية المتميزة والحديقة الخاصة المحيطة بها داخل السور
(شكل ١٩)   صور فوتوغرافية (من إعداد الباحث)



شكل – أ أحد نماذج الإسكان المتوسط

يتكون من دور أرضى + ٤ أدوار متكررة ، وواجهاته الخارجية مغطاه بطلاءات بلاستيكية فاتحة



شكل ب أحد نماذج الإسكان المتوسط نموذج يوضح الواجهات وتشطيبها بأسلوب الطرطشة بالإضافة إلى بياض المصيص وتوظيف الطوب معهما

(شكل ٢٠) صور فوتوغرافية (من إعداد الباحث)



أحد نماذج الإسكان الإقتصادى منخفض التكاليف – النموذج الأول/سابق التجهيز
وتظهر واجهاته قوالب الطوب الأحمر المفرغ الكبير والأعمدة والكمرات الأسمنتية
(شكل ٢١) **صورة فوتوغرافية (من إعداد الباحث)**



النموذج الثانى للإسكان الإقتصادى منخفض التكاليف ــ تتميز واجهات هذا
النموذج بقوالب الطوب الوردى صغير الحجم والأعمدة والكمرات ذات اللون الأبيض
(المصيص)

(شكل ٢٢) صور فوتوغرافية (من إعداد الباحث)



النموذج الثالث للإسكان الإقتصادى منخفض التكاليف – يتكون من دور أرضى + أربع أدوار متكررة ، والواجهات الخارجية عليها طبقة من البياض الأسمنتى والطابق به ثمان وحدات سكنية .

(شكل ٢٣)　　　صورة فوتوغرافية (من إعداد الباحث)



النموذج الرابع للإسكان الإقتصادى منخفض التكاليف ، ويطلق عليه النموذج الصينى ، ويتضح إختلاف توزيع وحداته فى التخطيط العام ، كما تظهر واجهاته وقد إكتست الكتلة بطبقة من الجبس الأبيض المصيص ، والنوافذ والشرفات مطلية بلون أزرق فاتح

(شكل ٢٤) **صورة فوتوغرافية (من إعداد الباحث)**



النموذج الخامس للإسكان الإقتصادى منخفض التكاليف ، ويتضح تجميع وحداته فى صورة بلوكات ،وواجهاته الخارجية تم تشطيبها بأسلوب الطرطشة وبياض المصيص

(شكل ٢٥) **صورة فوتوغرافية (من إعداد الباحث)**

٣- تشطيبات واجهات العمارة المصرية المعاصرة وألوانها :-

تنوعت تشطيبات الواجهات الخارجية للعمارة المصرية المعاصرة تبعا لتنوع الخامات المستعملة بها ، والتى ظهرت كنتاج طبيعى لتطور أساليب وخامات وتكنولوجيا البناء المعمارى فى العصر الحديث ، والتى حاول المعماريون أن تجىء تلك التشطيبات الخارجية متلائمة مع البناء المعمارى من حيث قدرة التحمل والصلابة

وسوف يتناول الباحث فيما يلى بعض أنواع الأعمال الخاصة بالتشطيبات الخارجية لواجهات العمارة المصرية المعاصرة ،مع عرض للخامات المكونة لكل منها وطرق الأداء الخاصة بها ، كما يتعرض لأهم الألوان المستعملة فى واجهات العمارة وخصائصها .

أ- أعمال التشطيبات أنواعها - خاماتها :-

تعددت انواع الأعمال الخاصة بالتشطيبات الخارجية لواجهات العمارة المصرية المعاصرة تبعا لتعدد التقنيات والخامات المستعملة والتكلفة الخاصة بكل نوع ، إلا أنه يمكن حصر تلك الأعمال فى ثلاثة أنواع رئيسية وهى(أعمال البياض الخارجى - أعمال الدهانات - أعمال تركيب كسوات) ، ويندرج تحت كل نوع عدة أعمال لكل منها خاماتها وخصائصها المميزة ، وسوف يوضح الباحث ، فيما يلى هذه الأعمال والخامات الخاصة بكل منها وطرق آدائها .



(*) دهان الكومبليكو : هو أحد أنواع الدهانات البلاستيكية الحديثة ، والمعالجة بحيث تتحمل العوامل الجوية كالشمس والرطوبة والأمطار وعلى الرغم من تخفيفه بالمياه فى الحالة السائلة إلا أنه لا يتأثر بها بعد الجفاف وذلك لإحتوائه على كمية كبيرة من الغراء النباتى ، ويتصف بقوام سميك .

- **أعمال البياض الخارجي :-**

تنوعت أنواع أعمال البياض الخارجي الخاص بتشطيب واجـــهات العمـــارة المصرية المعاصرة ، وعلى الرغم من هذا التنوع إلا أنـــها تشـــترك فـــى المراحـــل التحضيرية لكل منها . حيث تتم أعمال البياض من خلال ثلاث مراحل أساسية يطلـــق عليها بالترتيب الطرطشة العمومية – مرحلة البطانة – مرحلة الضهارة ، وكافة أنـــواع أعمال البياض يتم لها مرحلتى الطرطشة العمومية والبطانة بكيفية ثابتـــة مـــن حيـــث التقنية والخامات المستخدمة والتى تتكون من أسمنت ورمل وجير مطفى بنسب محـــددة ، وتعمل على تسوية الحوائط الخارجية من خلال إضافتها كطبقة بسمك ١,٥ ســـم ذات ملمس خشن ويقبل إضافة طبقة الضهارة (الكسوة النهائية) بأنواعها المختلفة والتـــى تكون بسمك ٠,٥ سم كما ذكر " حامد شافعى " فى دراســـته المقدمـــة إلـــى الإتحـــاد المصرى لمقاولى التشييد والبناء [1] ، والتى تحتوى على كافة أعمال البناء والتشـــطيب والخامات الخاصة بكل منها ، وفيما يلى سنعرض لأنواع أعمال البيـــاض الخـــارجى والخامات المستخدمة فى كل منها فى مرحلة الضهارة .

بياض الفطيسة : وتتكون طبقة الضهارة من الخامات ونسب الخلط الآتية : ٨ جـــزء مصيص+ ٢ جزء بودرة حجر + ١ جزء أسمنت أبيـــض + بـــودرة حجـــر بـــاللون المطلوب .

بياض الحجر الصناعى : – وتتكون طبقة الضهارة من الخامات ونسب الخلط الآتيـــة : ٤ جزء كسر حجر (حصوة) + ٣ جزء بودرة حجر + ١ جزء أســـمنت أبيـــض + بودرة حجر باللون المطلوب .

ويتم تقسيم طبقة الضهارة إلى أشكال متعددة كقوالب الأحجـــار المرصوصـــة وتتشابه معها الطرطشة الممسوسة فى عدة جوانب نوضحها فيما يلى : –

---

(1) حامد شافعى :– (معدلات الأداء فى أعمال مقاولات المبانى) ، إصدار الإتحاد المصرى لمقاولى التشييد والبناء ، طبعة أولى ، القاهرة ، ١٩٩٨ م ، ص ٨٩ :٩٣ .

الطرطشة الممسوسة : وتتكون طبقة الضهارة بها من نفس خامات ونسب بياض الفطيسة إلا أنها تختلف عنها فى تقنية الآداء حيث ترش الطرطشة على الحائط من خلال ماكينات يدوية ثم يمس سطحها بآله خاصة لتسويته ويكون الملمس النهائى لها ذو ثقوب غير منتظمة فى إيقاعها فيعطى ملمس خشن فى مظهرة عكس ملمس الفطيسة الناعم الغير مثقوب .

بياض مصيص الواجهات : وتتكون طبقة الضهارة به من الخامات ونسب الخلط الآتية:
٤ أجزاء مصيص + ١ جزء أسمنت أبيض + ١ جزء بودرة .

وتأتى نتيجته ذات ملمس أملس ناصع البياض ، وجميع أعمال البياض السابقة يتم خلط خاماتها من خلال الماء كوسيط لها يعمل على سهولة تفاعلها معا من خلال خلطها .

*** أعمال الدهانات :-**

تتم أعمال الدهانات بكافة أنواعها على واجهات العمارة بعد تغطية الواجهات بطبقة من البياض الأسمنتى الذى يعمل على تسوية أسطح العمارة من الخارج ، ويقل استعمال الدهانات فى تشطيب الحوائط الخارجية للعمارة نظرا لقصر فترة تحمله لعوامل التعرية بالمقارنة بالتشطيبات التى تقوم على أنوع أعمال البياض .

تختلف أنواع الدهانات من حيث الوسيط المساعد على تخفيفها وخاماتها المكونة ، وفيما يلى سنعرض لبعض أنواع الدهانات ومكوناتها وتقنياتها وأهم خصائصها ، كما أشار أليها (حامد الشافعى) فى دراسته المقدمة للإتحاد المصرى الخاص بمقاولى التشييد والبناء . [1] .

دهانات بوية الزيت : أحد انواع الدهانات التى يكون وسيطها قائم على مواد بترولية تساعد على تحملها لعوامل التعرية كالرطوبة والأمطار وأشعة الشمس ، وتتكون تلك الدهانات من الخامات التالية : زيت مغلى + زنك + نفط نباتى + سيكاتيف + أكاسيد ملونة .

---

(1) حامد الشافعى : (معدلات الأداء في أعمال مقاولات المبانى) ، مرجع سابق ، ص ١١٩ : ١٢٥

ويتم دهان الحوائط بواسطة فرشاة ناعمة أو بواسطة رول دائرى خاص بخامات الزيت وذلك عند الحاجة إلى الحصول على سطح محبب من الطلاء ، وتأتى الطلاءات الزيتية ذات مظهرين أساسيين احدهما لامع والآخر مطفى (مط) .

دهانات بوية البلاستيك : تقوم دهانات البلاستيك فى تكوينها على خامة الغراء النباتى والذى يطلق عليه (الغراء الأبيض) كإسم تجارى ، وهو المحقق لترابط مكونات الطلاء وإكسابه الصلابة المطلوبة ، ويتم تخفيف الطلاء وأحلاله بواسطة المياة حيث أنها الوسيط فيما بين خاماته والمؤلفة من التالى : غراء نباتى + أسبيداج + أكاسيد ملونة .

وعلى الرغم من معالجة الطلاءات البلاستيكية بحيث تتحمل عوامل التعرية إلا أنها لا تحتفظ بدرجاتها اللونية لفترة طويلة حيث تتأثر بالأمطار وأشعة الشمس ، وتتم استخدام نفس تقنية الأداء الخاصة بالدهانات الزيتية فى استخدامها كما أنها تتخذ مظهر ناعم ومحبب وتأتى ألوانها دائما من النوع المطفى الغير عاكس لأشعة الشمس.

ودهانات الكومبليكو : وهو أحد الأنواع الحديثة من طلاءات البلاستيك والذى اتخذ الإسم التجارى كإسم مميز له ، وهو احد الطلاءات المعالجة بحيث تتحمل عوامل التعرية وله قدرة عالية على الإلتصاق بالبياض الأسمنتى ، حيث لا يحتاج إلى عملية التحضير بالمعجون نظرا لسمك قوامه وقدرته على تغطية الجدران بسمك مقبول ، كما انه يحتفظ بألوانه لفترة زمنية أطول من طلاءات البلاستيك التقليدية .

الدهان بالغراء : يتميز هذا النوع من الطلاءات برخص ثمنه حيث يتكون من خامات بسيطة هى كما يلى : غراء حيوانى + سيبداج + أكاسيد ملونة .

ويتم دهانه على البياض الأسمنتى مباشرة بواسطة فرشاة أو بواسطة الرش بماكينة هواء يدوية ، إلا أن هذا النوع من الدهانات غير معمر على الحوائط ذو ملمس خشن وألوان مطفية غير زاهية ، كما أنه لا يقوى على تحمل عوامل التعرية .

الدهان بفرشة الجير : لا يختلف كثيرا عن الدهان بالغراء من حيث المظهر وطريقة

الآداء وكذلك عدم تحمله للعوامل الجوية المختلفة ، ويختلف عنه فى مكوناتـــه حيـث يتكون مما يلى : جير حى + زيت مغلى + ملح + أكاسيد ملونة .

- **أعمال تركيب كسوات :-**

أحد الطرق المستخدمة فى تشطيب الحوائط الخارجيـــة لواجـهات العمـارة المصرية المعاصرة ، وذلك من خلال تركيب بلاطات أو قوالب علـى جـدار البنـاء ككسوة له من خلال عدة انواع من الخامات ذات المظهر الجمالى كالرخام والأحجـار والطوب الحرارى والقاشانى الملون بالإضافة إلى التشكيلات الجصية المتنوعة ، وقـد غطت تلك الكسوات معظم جدران البناء المعمارى فى بعض الحالات وأجزاء محـددة من الواجهات فى حالات أخرى ، ومشتركة مع أنواع أخرى من أعمـال التشـطيب الخاصة بالواجهات .

وسوف يعرض الباحث فيما يلى لبعض أنواع تلك الكسوات وصفاتها المميزة من حيث المظهر وتقنية التنفيذ :

بلاطات الرخام: تتكون تلك الكسوة من بلاطات من الرخام الطبيعى يتم تركيبها علـى حوائط الواجهة وتكون فى أغلب الأحيان مصقولة فـى سـطحها ، وتتعـدد ألوانـها ومظهرها تبعا لتعدد أنواع الرخام سواء كان مستورد أو محلـى كـالأبيض المعـرق والأسود المعرق والبوتشينو والجرانيت وتريستا والبورلانو والجلاله .. الـخ ، ويتـم الجمع بين أكثر من نوع فى كثير من الأحيان من الواجهـة الواحـدة ، كمـا تتنـوع مقاسات تلك البلاطات وأشكالها لتعطى مظهرا شبه زخرفى للواجهة المراد كسوتها .

بلاطات الأحجار الطبيعية : تستخدم لكسوة الجدران الخارجيـة لواجـهات العمـارة المصرية المعاصرة ، وتتخذ عدة أشكال فى حدودها كالأشـكال الهندسـية المنتظمـة والغير منتظمة ، كما تظهر بملمس ناعم فى بعض الأحيان وخشن متعرج فى أحيـان أخرى ، وتنتشر فى مصر عدة أنواع من تلك الأحجار والتى تعرف تجاريا بما يلـى (حجر فرعونى أبيض – حجر هاشمى – حجر بازلت أسود – أحجار ملونة) وتتنوع الأحجار من حيث النوع والشكل فى الواجهة الواحدة لتحقيق التنوع على مسطحاتها .

بلاطات القاشانى : وهى بلاطات خزفية مزججة ومتعددة الأشكال والألوان ، كما انها إما لامعة مصقولة وإما مطفية (مط) ، ومنها المنقوشة والغير منقوشة ، وتستخدم غالبا فى تجميل بعض المساحات على واجهات العمارة المصرية المعاصرة ويندر استعمالها فى كسوة المسطح المعمارى كاملا فى الواجهات .

قوالب الطوب الحرارى : وهى قوالب خزفية غير مزججة ذات لون أحمر بنى وتستخدم غالبا فى تغطية بعض أجزاء الواجهة لتحديدها ، وتظهر فى شكلين إما قوالب مستطيلة وإما فى هيئة قراميد .

قوالب جصية تشكيلية : تتكون من خامة الجص (الجبس) والذى يتم الحصول على عدة نسخ للشكل الواحد منه من خلال قوالب يصب بداخلها ، ويظهر فى صور متعددة تبعا للتشكيلات المنحوتة ، ويتم تركيبه على الواجهات المراد إكسابها تشكيلات زخرفية متنوعة .

تعد أعمال التشطيب السابقة ، والخاصة بواجهات العمارة المصرية المعاصرة هى الأعمال المستخدمة فى الغالبية العظمى من العمارات المصرية ، والتى تتفق وأساليب البناء الحديثة التى ظهرت مع الثورة التكنولوجية فى العصر الحديث .

ويبقى أن نذكر هنا ملاحظة هامة لاحظها الباحث فى تشطيب جدران واجهات العمارة المصرية المعاصرة وهى ظهور جميع الأعمال الخاصة بالتشطيب فى صورة مساحات كبيرة خالية من التشكيلات الزخرفية التى تحقق المظهر الجمالى لتلك الواجهات ، وتكسبها الطابع والشخصية المصرية المعاصرة على الرغم من طواعية أغلب الأنواع إلى التشكيل الزخرفى المتنوع من خلال استخدام بعض العوازل لبعض المساحات بصور زخرفية متنوعة بالإضافة إلى استخدام أكثر من تقنية فى التنفيذ بحيث تحقق تشكيلا جماليا معبرا عن الهوية الثقافية المعاصرة للشعب المصرى وذلك ما سوف يقوم الباحث بتطبيقه فى الجزء الخاص بتطبيقات البحث ، مع عرض للمقترحات التى تسهم فى تنفيذه من خلال تلك الأعمال الخاصة بالتشطيبات الخارجية للواجهات .

ب- الألوان المستخدمة في واجهات العمارة المصرية المعاصرة :-

يحاول الباحث فى هذه النقطة إلقاء الضوء على المجموعة الشائع استخدامها فى واجهات العمارة المصرية المعاصرة ، وذلك من خلال قيامه بحث ميدانى لرصد تلك المجموعة ونظم استخدامها وخصائصها ، وكانت نتائجه على النحو التالى :-

- عدم استخدام أكثر من لونين طيفيين فى أغلب الواجهات بالإضافة إلى اللون الأبيض الذى يشترك فى معظم واجهات العمارة المصرية المعاصرة .
- ندرة استخدام الدرجات اللونية المتعددة فى الواجهة الواحدة ، حيث تظهر ثلاث درجات على الأكثر فى واجهة المبنى الواحد مما يؤدى إلى افتقار الواجهات إلى التنغيم فى الإيقاع اللونى .
- ظهور علاقة التباين اللونى فى معظم الواجهات المعمارية من خلال استخدام الفاتح فى الجدران والقاتم فى العناصر المعمارية المكملة كالنوافذ والشرفات والحليات ، وإما من خلال تقسيم الجدران إلى مساحات وتحقيق التباين اللونى فيما بينها من خلال لونين متباينين أو درجتان متباينتان من لون واحد .
- كثرة استخدام الألوان الفاتحة فى معظم مسطحات جدران الواجهة والتى يرجعها الباحث إلى طبيعة الخامات المستعملة فى التشطيب ، والتى تحتوى أغلبها على خامات بيضاء اللون .
- شيوع استخدام الألوان المركبة الضعيفة فى درجة تشبعها فى المساحات الكبيرة حتى يقل تأثيرها على عين المشاهد بالنسبة لألوان البيئة المحيطة فتقلل من تأثير ثقل البناء على إدراكه .
- عدم استخدام مجموعات لونية متنوعة فى علاقاتها لعدم وجود تشكيلات زخرفية وعناصر معمارية متعددة تتيح الفرصة لتحقيق علاقات التوافق والإنسجام اللونى بالواجهة الواحدة .
- ظهور اللون الأبيض بكثرة إلى جانب الألوان الطيفية الفاتحة مع مراعاة نعومة

ملمس الجدران حتى يعمل على انعكاس أشعة الشمس التى تتميز بها مصر لتلطف درجة الحرارة داخل البناء المعمارى .

- استخدام مجموعة كبيرة من الألوان الطيفية وبدرجات محددة لكل منها فى الواجهات المختلفة وبصورة غير منظمة ، مما أفسد الدور الجمالى لعنصر اللون فى واجهات العمارة المصرية .
- عرفت الألوان الطيفية المستخدمة فى واجهات العمارة المصرية المعاصرة ببعض الأسماء التجارية التى تميزها والمتمثلة فى الآتى : (الأخضر الزتيونى ، الأخضر الفستقى ، الأزرق السماوى ، الأصفر الأكسيد ، والبنى الكافيه ، والبنى المحمر " الطوبى " ، والأحمر السيمونى ، والأحمر الروز ، والأزرق البترولى ، والأخضر الزرعى) .

- وعلى الرغم من تعدد الألوان الطيفية المستخدمة فى واجهات العمارة المصرية المعاصرة إلا أنها لم تحقق الجانب الجمالى المطلوب منها حيث لم تستخدم مجموعات منها فى الواجهة الواحدة بل جاءت بصورة فردية شابتها العشوائية فى الترتيب ، بالإضافة إلى عدم تنوع درجاتها فى النموذج الواحد مما يساعد على تحقيق التوافق اللونى ، وذلك ما سيحاول الباحث تحقيقه فى الجزء الخاص بتطبيقات البحث والذى سيستعين فيه بنفس المجموعة اللونية السابقة مع مراعاة نظم استخدامها بصورة ملائمة لتحقيق الجانب الجمالى للواجهات المعمارية وتحقيق التنوع والتنغيم الإيقاعى الحركى بها .

٤- الهوية المعمارية فى ضوء التراث وما بعد الحداثة :-

عندما نتحدث عن الهوية المعمارية – Architecture identity – لأى بناء معمارى فإننا نتحدث عن الطابع والشكل المعمارى (الطراز – style) المعبر عن إنتماء هذه العمارة إلى حضارة معينة ، حيث " أن العمارة تحمل دلالات مادية وروحية وتقوم بوظائف انسانية إجتماعية بأساليب متعددة ، وتعكس العمارة هوية المجتمع ، كما تتضح هوية الأمة من خلال اللغة والثقافة التى تعكس هويتها على

العمارة والفنون ، ولذلك فإن البحث عن هوية العمارة بحث عن هوية الأمة والمجتمع ، كما تكشف العمارة عن هوية المجتمع الذى أفرز هذا الفن "[1].

والتراث – patrimony – يرتبط ارتباطا وثيقا بالهوية المعمارية ، حيث أن تعريف التراث يمكن تلخيصه فى انه " يمثل كل نتاج مادى أو فكرى نشأ من تفاعل الإنسان مع نفسه ومع الأخرين ومع البيئة على مر العصور " ([2]) ، والتراث المعمارى هو أحد الصور المادية المعبرة عن هوية المجتمع فى كل عصر من العصور السابقة ، ولعل التراث المعمارى المصرى خير مثال على ذلك ، حيث عبر عن هوية المجتمع المصرى فى عصوره المختلفة بداية من العصر الفرعونى وحتى العصر الإسلامى .

وقد تنوعت أشكال هذا التراث المعمارى على مر العصور تبعا للتغيرات الثقافية والعقائدية لكل منها ، وقد ظل التراث المعمارى معبرا عن هوية المجتمع حتى نهاية القرن السابع عشر ، وظهور **اتجاه الحداثة** – Modernism – وتبنى قادة الفكر المعمارى لأفكار الحداثة ، حيث جاءت بهدف تغيير العمارة تغييرا شاملا ، " وقامت على مبدأين أساسين ، المبدأ الأول هو النموذج الأصلى – Archetype – والمبدا الثانى الصورة المتكاملة الجشطالت – Gestalt – ويوضح(كريستان نوربورغ) شولتز – Schulz – العمارة بأنها التأليف والتركيب وأن النموذج الأصلى كصورة كلية يكشف عن طريقة أساسية للوجود بين الأرض والسماء ، وهذا التأليف يحقق بالتالى وظيفة البناء المطروحة ضمن زمان ومكان محددين " [3] .

([1]) حكمت محمد أحمد بهجت : (العمارة فى المجتمع المصرى بين التراث وما بعد الحداثة) : بحث منشور المؤتمر العلمى السابع ، دور التربية الفنية فى خدمة المجتمع المصرى ،كلية التربية الفنية ،جامعة حلوان،١٩٩٩–ص ٥٨٧

([2])سعيد سيد حسين : (البعد الثالث فى الزخرفة الإسلامية) ، المؤتمر العلمى السابع ، بحث منشور ، دور التربية الفنية فى خدمة المجتمع ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، ١٩٩٩ ، ص ٤٨٥ .

([3]) عفيف بهنسى : (من الحداثة إلى ما بعد الحداثة فى الفن) ، مرجع سابق ، ص ١٠٦ .

وبالرغم مما حققته الحداثة المعمارية من تقدم فى مجال التكنولوجيا والخامات إلا انها لم تستطع تكملة مسيرتها وذلك لإنفصالها عن لغة العمارة ،اللغة التاريخية التى عبرت عن الإنسان التى أنشأت العمارة من اجله ،وباتت عمارة الحداثة عمارة بـــدون هوية لأن اللغة هى المعبر عن الهوية ، وقد ظلت العمارة فاقدة للهويـــة حتـــى قيـــام الحرب العالمية الثانية ، وبعدها مباشرة جاء **فكـــر مـــا بعـــد الحداثـــة** – the post Modernism – وكانت العمارة أكثر المجالات تأثرا به ،وكانت أولى المجالات التى أعلنت عن نهاية الحداثة نتيجة لتدمير عمارة الحداثة لما قبلها وإنفصالها عـــن البيئـــة المحيطة بها ، حتى جعلتها بيئة غير منتمية لشيء ، " وجاء اتجاه ما بعد الحداثة كـــرد فعل لتجاوز إتجاه الحداثة للتراث وما حدث بينهما من قطيعة ، ولقد إختلـــف المفـــهوم القديم للتراث بإرثه المادى عن مفهومه المعاصر ، الذى تولد عن الحداثة ، وأصبـــح مفهوم ما بعد الحداثة يتضمن المخزون الثقافى لجميع منجزات الإنسان عـــبر تاريخـــه فى نطاق بيئته الثقافية التى نسميها البيئة القومية " [1] .

ولعل هذا التعريف للتراث يوضح أن التراث لا يتحدد بالزمن الذى انقضـــى ، بل بالزمن المستمر من الأول للآخر ، وعليه يكون اتجاه الحداثة المعمارية بالرغم مـــن إنفصاله عن متطلبات الإنسان ، وبيئته ، إلا انه يشكل تراثا بالنسبة لما بعـــد الحداثـــة كأحد الإنجازات البشرية فى فترة معينة ،وعليه يكون اتجاه ما بعد الحداثة المعماريـــة إتجاه يبحث فى كيفية تحقيق إنتماء حضارى قومى فى العمارة الحديثة ، وذلـــك مـــن خلال التعرف على أساليب تحقيق الهوية المعمارية فى التراث وســـبل ترابطـــه مـــع المعطيات الثقافية والتكنولوجية فى العمارة المعاصرة كى تتحقق لها هوية معماريـــة معبرة عن هوية المجتمعات المعاصرة مع الحفاظ على الخصوصيـــة المحليـــة لكـــل مجتمع .

وتتجلى الهوية فى قوام العمارة المادى من حيث الكتل والفراغات المكونة

---

(1)عفيفى بهنسى : (ما بعد الحداثة والتراث فى العمارة العربية الإسلامية) ، مرجع سابق ، ص ٧٦.

لها بالإضافة إلى الزخارف المضافة اليها والمكملة لتلك الكتل والفراغات ، وإن كانت العمارة المصرية فى المدن الجديدة قد استطاعت حل مشكلة الكتل والفراغات من خلال أفكار المعماريين المعاصرين ، بما يتفق ومتطلبات العصر الراهن ، إلا أنها أغفلت مشكلة السطوح والزخارف المضافة لها والتى تعبر عن الخلفية الثقافية للمجتمع المصرى المعاصر ، والتى ترتبط إرتباطا وثيقا بالكتل والفراغات المعمارية ليشكلا سويا الهوية المعمارية المصرية المعاصرة ،وهذا ما يحاول الباحث تحقيقه من خلال تفهم دور الزخرفة وبخاصة الكتابات العربية على واجهات التراث المعمارى الإسلامى فى تحقيق الهوية ، والإستفادة منها فى إيجاد حلول ابتكارية معاصرة تعبر عن هوية العمارة المصرية فى المدن الجديدة .

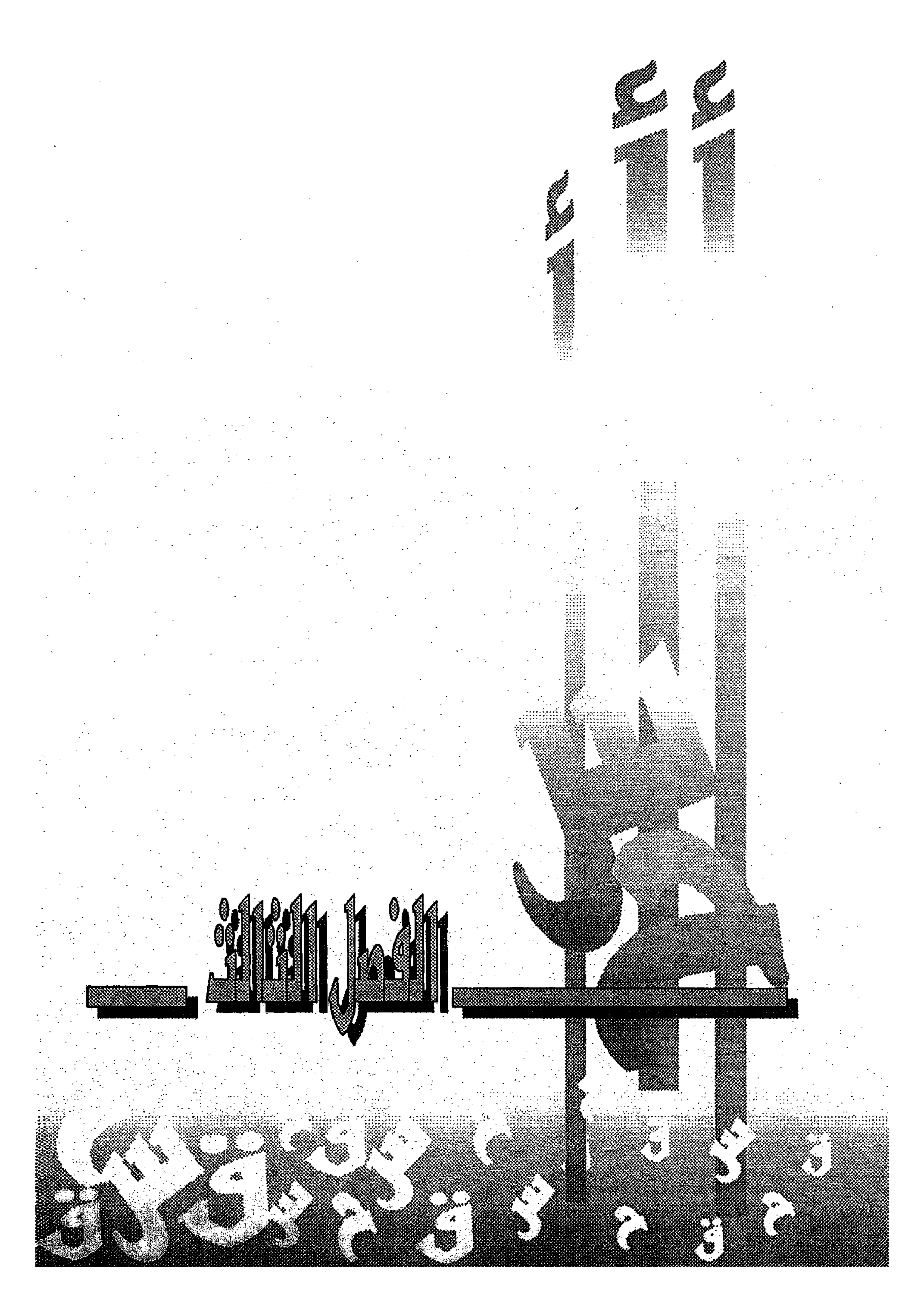
- فى هذا الفصل تم تقديم تعريف لفن العمارة ، ووظائفها الأساسية للإنسان ، وعلاقاتها بالفنون وبخاصة الزخرفة ، كما تعرض الباحث للواجهات المعمارية المصرية على مر العصور وعلاقاتها بالهوية المصرية ، ثم ألقى الضوء على مشكلة الاغتراب فى العمارة المصرية بداية من القرن السابع عشر وحتى ظهور إتجاه ما بعد الحداثة ، والأسباب التى أدت إلى هذا الاغتراب .

وسوف يستفيد الباحث من هذه المعلومات فى الفصل التالى ، حيث أنها المدخل المناسب للتراث المعمارى الإسلامى ،وبخاصة الواجهات المعمارية المجملة بزخارف الكتابات العربية للإستفادة منها فى ايجاد حلول تصميمية جمالية تلائم واجهات المبانى المصرية المعاصرة وتسهم فى إكسابها الطابع والشخصية المميزة .

وقد قام الباحث بتقديم عرض لمستويات الإسكان المعاصر فى مدينة ٦ أكتوبر كأحد المدن الجديدة فى مصر ، وقام بعمل رصد لأهم نماذج الواجهات المعمارية ذات المستوى الإقتصادى والذى يركز عليه فى محاولة للتعرف على جوانب القصور الجمالى التشكيلى به لإيجاد حلول تشكيلية مناسبة له .

وسوف يستفيد الباحث من هذا الرصد والوصف الفنى فى الفصل الخاص بالتطبيقات العملية التى سيتم إجرائها للتأكد من صحة فروض البحث ونتائجة وذلك بالتركيز على النموذج الثالث من النماذج الخمسة التى عرضها الباحث فى هذا الفصل.

كما قام الباحث بإلقاء الضوء على أهم أنواع أعمال التشطيبات الخاصة بواجهات العمارة المصرية المعاصرة والألوان المستخدمة فى تلك الواجهات ، وذلك للإستفادة منها فى تطبيقاته العملية بالفصل الخامس وذلك من خلال إستثمارات تلك الألوان وتقنيات التنفيذ مع مراعاة إضافة ما يراه مناسبا لتطوير تلك الأنواع بصورة تثرى من جماليات واجهات العمارة المصرية وبخاصة منخفضة التكاليف .


الفصل الثالث

الفصل الثالث

الأبعاد الجمالية لواجهات العمارة الإسلامية و علاقتها بالخط العربي

محتويات الفصل

- مقدمة
- الفلسفة الجمالية للفن الإسلامي وإدراك البعد الثالث .
- القيم التصميمية الجمالية للفنون الإسلامية .
- عناصر واجهات العمارة الإسلامية وواجهاتها .
- الخط العربى كعنصر من عناصر الزخرفة الإسلامية .
- القيم الجمالية لواجهات العمارة الإسلامية .
- جماليات الخط العربي ومقوماته التشكيلية .
- القيم التصميمية الجمالية للخط العربى .
- علاقة الخط العربى بواجهات العمارة الإسلامية .
- الدور الزخرفى للخط العربى على واجهات العمارة الإسلامية .

مقدمة : -

مــن خــلال مــا سبق عرضه فى الفصل الثانى من تعريف لمفهوم العمارة والهوية المعمارية لواجهات العمارة المصرية تاريخياً حتى الوقت الراهن ، وما حدث للعمارة من إغتراب بداية من القرن السادس عشر الميلادى ، ومع ظهور إتجاه الحداثة فــى نهاية القرن الثامن عشر الميلادى ، يتضح لنا أن العمارة المصرية قد عبرت عن الهوية فى مراحل المصرى القديم والقبطى والإسلامى .. وأن قيامها ضمن فنون غلب عليها الطابع الجماعى كان سبباً فى وحدتها واصالتها .. وبغياب النظرة الجماعية للفن بعــد إنــتهاء فــترة الحضارة الإسلامية ، والنزوع إلى الفردية بشكل عام فى عصور لاحقة ودخول التأثيرات الغربية الحديثة ، حدث التغريب ، وشاعت الفوضى المعمارية نتــيجة للتعدد غير المنضبط لقوانين أو قيم تحكم وحدة هذا التعدد . ونتيجة للتخلى عن الجماعــات تحــت وطأة الاهتمامات المادية والنفعية التى تسربت إلى الحكام والأفراد على السواء .

ويرى الباحث أن أهم المنطلقات التى يمكن أن تعيد للعمارة المصرية اصالتها الــرجوع إلــى التراث بوجه عام المصرى والقبطى والإسلامى .. وقد اختار الباحث الــتراث الإســلامى كأحد منطلقات التراث يحاول من خلاله التعرف على سبل تحقيق الهويــة المعمارية من خلال الزخارف المضافة وبخاصة الكتابات العربية فى واجهات العمــارة الإسلامية ، ولتحقيق ذلك يتعرض الباحث لشرح مفهوم الفلسفة الجمالية للفن الإسلامى وعرض لبعض آراء فلاسفة ومفكرى الجمال المسلمين ، ونظم إدراك البعد الثالث الإيهامى فى الفنون الإسلامية كالرقش الزخرفى والخط العربى والتصوير .

كمــا يتناول الباحث مفهوم القيم التصميمية الجمالية للفنون الإسلامية ، وأسس بناء العمل الفنى الإسلامى ، بالإضافة إلى عرض العوامل المحققة لتلك القيم الإسلامية وبخاصة الواجهات ، مع عرض لعناصر الواجهات المعمارية كالقباب والمآذن والعقود والشــرافات والحنــيات والعناصر الزخرفية المكملة لجمالياتها ، بالإضافة إلى عرض للقيم الجمالية فى العمارة الإسلامية ، وتوضيحها فى نماذج معمارية مختلفة كالمساجد والمنازل والقصور والأضرحة ..ألخ ، والتى تمثل أنواع العمارة حسب وظيفتها .

ثــم ينتقل الباحث بعد ذلك إلى الخطوط والكتابات العربية وهى أحد العناصر الزخرفــية الهامــة التى لعبت دوراً كبيراً فى العمارة الإسلامية ، موضحاً نشأة الخط العــربى وتطوره وأنواعه ، والأبعاد الإستطيقية فى الخط ، والقيم التصميمية الجمالية والأســس المحققــة لها ، مع عرض للمقومات التشكيلية للخط العربى وما تحققه من إعطــاء صــفات للخط العربى أتاحت له طواعيه التشكيل الجمالى وملاءمته للأعمال الزخرفية الفنية .

وســوف يوضــح الباحــث بعــد ذلك علاقة الخط العربى بواجهات العمارة الإســلامية مــن خلال اشتراكهما فى فلسفة جمالية واحدة ، وأسس إنشائية تحقق القيم التصميمية الجمالية لهما ، تمهيداً لعرض دور الخط العربى جمالياً فى زخرفة واجهات العمارة الإسلامية وما يضيفه لتلك الواجهات من قيم جمالية تشكيلية فى فصل لاحق .

أولاً : الفلسفة الجمالية للفن الإسلامى وإدراك البعد الثالث

هــى إحــدى الــنقاط التى توضح الأسس التى تحكم المعيار الجمالى للفنون الإســلامية، ومــدى إرتــباطها بالعقــيدة الإسلامية ، والإختلاف بين الفلسفة الجمالية الإســلامية وفلســفة الجمــال لدى الغرب ، كما تتعرض لمفهوم البعد الثالث الحقيقى والإيهامى ، وموقف الفلسفة الجمالية الإسلامية تجاهه وخصوصاً البعد الثالث الإيهامى فى الفنون الإسلامية ونظم إدراكه فى العمل الفنى ، والقيم التصميمية للفن الإسلامى .

وســيتعرض الباحــث للفلسفة الجمالية للفن الإسلامى وإدراك البعد الثالث من خلال ثلاث نقاط يتناولها على النحو التالى :

١- الرؤى الفلسفية لجماليات الفن الإسلامى :

تمــيز الفن الإسلامى بفلسفة جمالية ذات معايير خاصة عن المعايير الجمالية الــتى خضــعت لها الفنون الأخرى ، فالفن الإغريقى والرومانى قام على مبدأ إحترام الكمـــال التشـــريحى لجسم الإنسان ، والفن الهندى والصينى قاما على مبدأ التعبير عن المثل الأخلاقية فى طقوس تصويرية ونحتية .

ومــن هذا نجد أن هذه الفنون قد عبرت بشكل من الأشكال عن تحديد صورة الخــالق أو الكون أو المثل العليا او الإنسان ، أما الفن الإسلامى فلم يعبر عن أي من

هذه الأشكال " بل عن الصبوة والسعى لدخول عالم المطلق والسر الذى يقع وراء هذه المعانى الكبرى "[١] .

وقـد كـان لظهور الدين الإسلامى أثر كبير فى شكل الفن الإسلامى وتغيير وجهة النظر الجمالية لدى الإنسان العربى ، فقد كان إدراكه للجمال بسيطاً ومباشراً فى الوقـت نفسه ، وكان مصدره الحس ، " إلا أن ظهور الدين الإسلامى ، وتفهم المسلم لمضـمونه قد حول نظره إلى مظاهر الجمال الأسمى والأكثر رقياً وخلوداً مما عرفه مـن قـبل ، بذلـك تحول عن مجرد النظرة السطحية إلى الإهتمام بالجوهر والإندفاع وراء المطلق ، كما إرتقى من الحسى إلى المعنوى ومن المادى إلى الروحى " [٢] .

ونتـيجة لإرتباط الفن الإسلامى بالمطلق ، حسب منظور التوحيد الذى قامت علـيه العقدية الإسلامية ، وفى نطاق هذا الفلك الواسع حظى الفنان المسلم بالحرية إلى أبعـد حـد فـى إختـيار الصيغ والتكوينات التى يؤلفها ويبدعها بعكس الفنان الغربي الـتجريدى الـذى تبنى فى منهجه فكرة التحرر من الواقع المحدد ، إلا أنه توقف عن مـتابعة الطريق بعد وقوعه فى متاهات العدم حيث إرتبطت النزعة التجريدية باللاشئ ولم يرتبط بالمطلق .

وقـد إستطاع الفنان المسلم من خلال الحرية التى أتيحت له ان يتبدع أشكالاً مجـردة نباتية وهندسية أطلق عليها إسم الرقش العربى – Arabesque ، يختلط فيها أو يماثلها فن الخط العربى – Calligraphy الذى تنوعت أشكاله حتى قاربت المائة . بالإضافة إلى العناصر المعمارية التى إبتكرها أو طورها ليؤلف منها طرازه المعمارى ، وقـد تميزت جميع اشكاله بالتجريد والتحوير ، وإبتعدت عن محاكاة الطبيعة محاكاة حرفـية ، " وخلافـاً لما يعتقده بعض المحللين من أن التحوير فى الفن الإسلامى هو نتـيجة لتحاشى الكمال فى الفن حسب المذهب الأشعرى ، أو هو نتيجة الإستحالة فى نقل الواقـع " [3] إنطلقت هذه الآراء من فكرة القصور الجمالى الإسلامى فى تمثل الجمال

١- عفيف البهنسى : (الجمالية الإسلامية فى الفن الحديث) ، دار الكتاب العربى ، دمشق ، القاهرة ، ١٩٩٨م ، طبعة أولى ، ص٨ .

٢- الفت يحيى حمودة : (نظريات وقيم الجمال المعمارى) ، مرجع سابق ، ص ٢٢ .

3- A.papadopoulo : (Islam et I,art musulman), Paris, Maznod, 1976, PP.53.

الـيونانى ، دون النظر إلى الإختلاف الكامل بينهما ، حيث الجمال الإسلامى المرتبط بمسببات الأشياء وليس بالأشياء بالجوهر وليس بالعرضى ، بالمطلق وليس بالنسبى .

فقـد كانت الفنون الإسلامية بمختلف أشكالها من رقش وخط وعمارة صنائع بشرية معبرة عن الجمال فى مضمونها ، ويؤكد هذا قول (أبى حيان التوحيدى) أحد مفكـرى وفلاسفة الإسلام وأول من وضع علم الجمال العربى حين قال عن الفن " أنه يوصـف بالرسوخ والشموخ ، فهو عنصر من عناصر الحضارة والتاريخ الإنسانى ، يفهمـه الناس جميعاً فى الجاضر وينتقل إلى الناس فى المستقبل .. ثم يتابع أبى حيان تعـريفه للفـن فيرى أنه مؤلف من شكل ومضمون ، من فكر هو الحكمة وإبداع هو الـبلاغة ، وهـو رى للعقـول الظامئة والنفوس التواقة للجمال " [١]، وقول أبى حيان التوحـيدى عـن الفن هنا يؤكد أن الفن شكل يحمل مضمون والجمال كامن فى بلاغة التعبـير عـن المضـمون من خلال صياغة الشكل ، وعن كيفية الحكم الجمالى عند العـرب وتـذوق الجمال كان هذا الرأى للمفكر العربى الإسلامى (مسكويه) والذى قدمـه لأبى حيان التوحيدى مفسراً طبيعة التذوق الجمالى " بأنه حالة تأثر النفس برؤية الصـورة الحسـنة ، إلى درجة الإندماج معها والإتحاد بمعناها الذى تحمله .. أما عن كيفية الحكم الجمالى عند العرب فكان أساسه

١- إعتدال مزاج المتذوق ، فلا ينفر إلى الغريب المتطرف والشاذ المنحرف .

٢- تناسب أعضاء الشئ بعضها إلى بعض فى الشكل واللون وسائر الهيئات" [2]

ويقـابل هـذا الرأى لمسكويه فى تفسير التذوق الجمالى الآن مفهوم التأمل أو الإسـتغراق للمشاهد إلى درجة تندمج عندها ذاته الإنسانية بالموضوع الفنى ، وهو ما يسمى بالتعاطف الرمزى الوجدانى – Einfuhlung .

وعـند تعرضنا لأشكال الفن الإسلامى المختلفة من رقش وخط وعمارة يتأكد لنا مدى إرتباط هذا الفن بمنظور التوحيد أساس العقدية الإسلامية ، والبحث الدائم عن جمال الجوهر داخل الأشياء .

١،٢- ألفت يحيى حمودة : (نظريات وقيم الجمال المعمارى) ، مرجع سابق ، ص ١٩١،١٩٣.

- فالـــرقش الإســـلامى – arabesque – بصـــورتيه (الخيط ، الرمى) *
يقومان على فكرة التسامى والتعالى ، ففى الصورة الإشعاعية نرى الكون بما فيه يدور فـــى فلـــك واحد منشأة الله الأجل ومنتهاه الواحد الأحد . وفى الصورة البتول اللينة ، نـــرى أن الرقشـــة تتجه بإستمرار نحو الجوهر حيث لا مبتدأ لها ولا منتهى ، وكأنها الدلالة على وجود الله فى المشرق والمغرب وأينما تتجه الأنظار .

- وفـــى الخـــط العربى نلحظ تنوع أشكاله التى قاربت المائة شكل بأصولها الجمالـــية المســـتعارة من القرآن الكريم ، فكما يتفاعل مضمون الكتاب وصياغته لكى يشكلا معاً جمال البلاغة ، يتفاعل الخط البديع مع معانى الكتابة القرآنية لتؤلف مع الشكل المبدع الفن الإسلامى

- وفـــى فن العمارة هناك العديد من العناصر التى إرتبطت بالمفهوم الجمالى الإسلامى كالمئذنة الممتدة رأسياً مخترقة عنان السماء وكأنها تشير إلى الكامن وراءها مـــن جمال المطلق ومؤكدة لوجود الحق ، والقبة المعبرة عن السماء من حولنا والتى تدلـــل على عظمة رفعها بغير عمد كما ورد فى القرآن الكريم ، والنور الساقط داخل المساجد والمعبر عن النور السماوى الأعلى الذى ملأ الدنيا بالحق .

ومـــن خـــلال مـــا سبق يتضح لنا مدى إرتباط أشكال هذا الفن بالدين وفلسفة العقيدة الإسلامية والتى كانت أساساً للفلسفة الجمالية عند المسلمين .

---

* الخـــيط ، الرمى : إسمان أطلقا على النوعان الأساسيان لفن الرقش الإسلامى ، فالأول إعتمد على أشـــكال هندســـية " لعـــب الفـــرجار فيها دوراً هاماً فقدم تشكيلات ثلاثية ورباعية وخماسية ومضاعفاتها ، وحور فى كل شئ حتى لم يعد لأنواع هذه التشكيلات حدود ، وهكذا إكتشف الفنان الإسلامى عالماً جديداً من الأشكال الهندسية التى حملها معان عقائدية ، بل وصوفية ، والتى تجلت فى الأشكال الوميضية الجاذبة ، بالإضافة إلى المعان الفنية التى تجلت فى روعة التخطيط .. والتلوين . وقد أطلق على هذا النوع مـــن الـــرقش إسم الخيط . أما النوع الثانى فهو رسم يستعير عناصره من الأشكال النباتية ولقد أطلق عليه إسم الرمى ، والفرق بين النوعين ما فى الأول من عقلانية ونظـــام ، وما فى الثانى من عفوية وإنسياب ، ولكنهما يلتقيان فى المعانى الصوفية التى يمكن أن يعبر عنها فى مجال التكرار الذى يذكر بإلحاح أهل الذكر على نداء الله "
عن عفيف البهنسى : (الفن الإسلامى)، دار الفكر ، بيروت ، طبعة أولى ، ١٩٩١ ، ص ٥٩ ، ٦٠ .

٣- البعد الثالث فى الفن الإسلامى ونظم إدراكه :

تعـرض الباحـث فـى النقطة السابقة للفلسفة الجمالية للفن الإسلامى والتى أوضحت لنا مدى الإختلاف بينه وبين فنون الغرب ، فقد كانت من أهم سماته الإبتعاد عـن المحاكاة وتشبيه الواقع الذى كان يمثل السمة الرئيسة لفنون الغرب ، وعليه بات مـن الملاحظ ان الفنون الإسلامية " تبتعد عن التجسيم إبتعاداً واضح الأثر فى كل ما أنـتج فـيها من أعمال لأنها لا تستهدف البحث عن البعد الثالث وهو العمق فى الفنون الغربـية ، ولكـنها تبحث عن عمق آخر تختص به دون الفنون الأخرى وهو العمق الوجدانى "[١] العمق الكامن داخل العمل الفنى أو مضمون العمل .

إن هـذه الفلسـفة الجمالية فى إدراك الجمال المطلق والعمق الوجدانى كانت السـبب الرئيسـى فـى عدم إهتمام الفنان المسلم بقواعد المنظور أو التمثيل الواقعى بالرغم من إدراكه وتمكنه التام منهما ، ودليل ذلك مارواه (إيتنغهاوزن) " لمباراة بين مصـور مصرى ، ومصور عراقى أعلن أنه سيرسم صورة فتاة راقصة تبدو وكأنها خارجة من الحائط . وقبل الفنان المصرى التحدى وأعلن أنه سيرسم ذات الفتاة وكأنها داخلـة فـى الحائط ، وهذه يعتقد أنها أكثر صعوبة من الأولى . وقد علمنا أن كليهما أنجز ما وعد به بوسائل لونية ، ويحتمل أيضاً عن طريق التقصير لإظهار البعد الثالث "[٢]

ولـم يشأ الفنان المسلم تمثيل العمق أو الفراغ داخل أعماله بمفهومه البصرى المباشـر ، بـل أشار إليه بصورة رمزية من خلال إستثمار بعض الأساليب التشكيلية لعناصـره الفنية والتى يترجمها عقل المشاهد فيدرك من خلالها وجود فراغات معبرة عـن العمـق (الـبعد الثالث) ، ولا بد أن نفرق هنا بين العمق الواقعى (البعد الثالث الحقـيقى) والعمـق الخداعـى (البعد الثالث الإيهامى) فالأول يتضمن الاشكال " التى خرجت عن نطاق البعدين (الطول والعرض) وتشكلت فى الفراغ لتأخذ عمقاً محسوساً

١- أبـو صالح الألفى : (الفن الإسلامى – أصوله . فلسفته . دراسته) ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٩،ص٩٤.

٢- ريتشارد إيتنغهاوزن : (فن التصوير عند العرب) ، ترجمة وتعليق د. عيسى سلمان ، سليم طه التكريتى ، دار نشر ألبيرسكيرا ، جنيف ، ١٩٧٤ ، ص ٥٥ .

(الســمك) يمكــن التشكيل داخله لإحداث تفاعلات متبادلة بين التصميم كمجسم يحتوى علــى تشــكيلات فراغية والبيئة كمصدر للضوء ومجال لتعدد زوايا الرؤية "[١] وما يمكن أن تضيفه من تغيرات لإدراك تلك الهيئات المجسمة ، وهناك أمثلة لتحقيق عمق حقــيقى فــى بعــض الفنون التطبيقية الإسلامية من خلال أساليب البناء والنقش ، فإن إستخدام " الآجر وزخرفة الجص فى الفن التطبيقى الإيرانى فى بعض المبانى كأبراج الأضــرحة والمنارات .. يثبت البراعة الفنية الفائقة لدى حرفيوا الفنون الإسلامية فى معالجــة الخامــات لإنــتاج تاثير بالبعد الثالث . فكان الآجر يوضع بنظام فى زاويته لــيرمى بظــلال قدر الإمكان ، وبناء عليه يزيد العمق فى الاسطح المستوية "[٢] كما كــان الحــال فــى الــنقوش الــبارزة التى ترمى بظلال على أرضياتها مما يزيد من الإحســاس ببروزها عن السطح الخارجة منه ، (شكل -٢٦) يوضح لنا مدى تحقيق البعد الثالث الحقيقى فى الفنون التطبيقية الإسلامية .

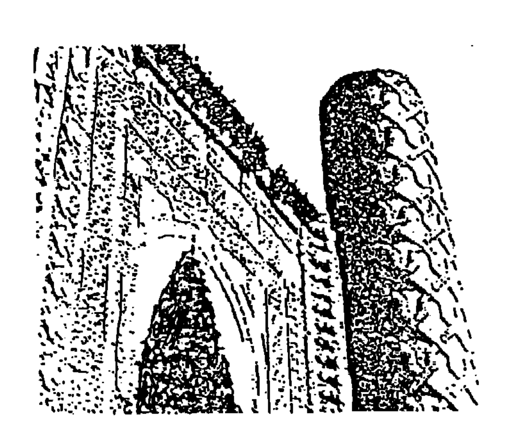
أما البعد الثالث الإيهامى فهو بعد محسوس وغير ملموس ، ممثل على أسطح ثنائــية الأبعاد من خلال الرسم بأساليب معينة تتيح للعين ترجمة الرسم فى شكل معبر عن البعد الثالث ، ولعل المنظور أحد الأساليب المباشرة لإعطاء إحساس بالعمق على المسطحات ، وهو ما إستندت إليه فنون الغرب عند محاكاتها لصور الطبيعة ، كما أن توزيــع العناصــر علــى المسطح له تأثير فى إظهار الإحساس بالعمق وكذلك اللون وتوزيعــه مــن خلال الفاتح والقاتم ونسب العناصر والفراغات داخل المسطح ، كلها عناصــر مؤثــرة فــى إظهار البعد الثالث الإيهامى على أي مسطح ، وهى عناصر مســتمدة مــن الطبيعة وقد تكشفها الفنان الغربى حينما أراد محاكاة الطبيعة فى فنونه حيث كان الجمال عنده جمال الشكل الطبيعى .

امــا الفنان الإسلامى والذى كان يبحث فى جمال المضمون داخل الشكل وإبتكر لذلك أشكالاً تجريدية للتعبير عن صور هذا الجمال ، فقد كان على دراية كاملة بالبعد الثالث

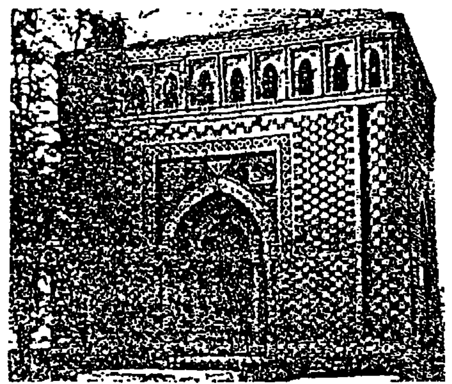
١- ســعيد ســيد حسين : (البعد الثالث فى الزخرفة الإسلامية . رؤية متجددة للتراث الإسلامى) ، مرجع، ص٤٨٥ .

2- Dalu Jones: (Architecture of the Islamic world), thames And Hudson ltd, London, 1996, p. 161 .

الإيهامى ولكنه صوره برؤيته الخاصة والتى تبتعد عن المحاكاة الحرفية للواقع المرئى من حوله خشية أن يؤثر علـــى المشاهد فيأخذه إلى جمـــال الشكل ويبعده عـــن جمال الجوهـــر ، وذلـــك مـــن خلال الإعتماد على الفراغ ذى البعدين ، أو أسلوب التسطيح بشكل عام " وقد ساعده .. على التحرر من تمثيل الواقع بشكل ثابت أو مـــن خلال



(أ) زخرفة بارزة – من مدرسة كاراتاى ، قونية ، تركيا توضح البعد الثالث والعمق بين الزخارف الناتج من سمك النقوش .



(ب) جزء من مدفن السامانيين فى بخارى ، إيران ، يوضح الظل والنور فى طريقة تركيب الآجر فى البناء مما يعطى الإحساس بالعمق

صور مأخوذة عن : عفيف البهنسى : (الفن الإسلامى) ، مرجع سابق ، ص ٢١٣ ، ٣١٩ .

شكل (٢٦)

نقطـــة رؤيـــة واحدة ، إلى التمثيل الذهنى ومن خلال عدة نقاط للرؤية ، دون الإلتزام بلحظـــية الزمـــن ، أو فـــردية المكان ، أو تجميد الحدث "[1] وقد كان إدراك المشاهد للفراغ فى الفنون الإسلامية والإحساس بالبعد الثالث والعمق هو ترجمة ذهنية لأساليب وعلاقات التشكيل التى صاغها الفنان الإسلامى لعناصره ونذكر منها :

- **التراكب** – Overlap – وهـــو أحد أساليب التشكيل التى لجأ إليها الفنان المســـلم لإحداث علاقة ترابط بين عناصره وذلك عن طريق إخفاء بعض الأجزاء فى عنصر من خلال وضع عنصر آخر معه مما يعطى إحساساً بتقديم عنصر على الآخر حيـــث أنه " كلما حجب شئ جزء من رؤية شئ آخر فإن الشئ الكامل يظهر على أنه الأقـــرب عن الشئ المحجوب " [2] مما يعنى وجود عمق فراغى بينهما يدرك بصرياً كـــبعد ثالـــث داخل المسطح كما هو مبين فى (شكل –٢٧) والذى يوضح ثلاثة أمثلة مختلفة من الفن الإسلامى للتصوير والزخارف والخط العربى والتراكب بين العناصر فى كل منهم

- **رسم المجسمات متساوية القياس** –isometric drawing – وذلـــك من خلال إستثمار معطيات (الشبكية الإيزومترية) * وبخاصة فى الزخارف الهندسية (الخيط) كما

هـــو موضـــح فـــى (شكل–٢٨) حيث إستطاع رسم أشكال زخرفية هندسية تجـــريدية مجســـمة ومـــتكررة على المسطح ذو البعدين كالمكعب وغيره ، مما جعل

١– مدحت السيد حسن الصبحى : (تعدد زوايا الرؤية فى التصوير الحديث كمدخل تجريبى فى إنتاج وتدريـــس التصوير لطلاب كلية التربية الفنية) ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، ١٩٩٥ ، ص ١٤٦ .

٢– إسماعيل شوقى إسماعيل : (عوامل إتساق العلاقة الترابطية بين الهيئات والأشكال فى اللوحة الزخرفية المتعددة الأســطح) ، رســالة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، ١٩٩١ م ، ص ٥٦ .

* الشـــبكية الإيزومـــترية : أحد أنواع الشبكيات الهندسية القائمة على تشابك الخطوط وتقاطعها بحث تكـــون منطلقة من ثلاثة إتجاهات مائلة ، الزاوية بين كلا منها ٦٠ °لتحدث أشكالاً هندسية =تكرارية لوحدة المثلث متساوي الاضلاع ، أى أنها شبكية تقـــوم على تكرار المثلث متساوى الأضلاع والزوايا وعليه يمكن التعبير عـــن ثلاثـــة أوجه للأشكال المراد تجسيمها وتكون وحدات القياس للاوجه متساوية حيث لا تتجه إلى نقطة تلاشى .

المشاهد يدرك عمقاً فراغياً بين تلك المجسمات المرسومة والمتراصة راسياً وأفقياً كما لو كانت مجسمة حقيقية ذات طول وعرض وسمك .



نموذج كتابات من محراب خانقاه برقوق القاهرة



نموذج تصوير من مقامات الحريرى -٦٣٤هـ



نموذج زخرفى من قصر الحمراء - غرناطة ، أسبانيا

شكل (٢٧)

ثلاث نماذج من الفنون الإسلامية التى توضح إدراك بعد ثالث إيهامى من خلال علاقة التراكب بين العناصر

مأخوذة عن : عفيف البهنسى : (الجمالية الإسلامية فى الفن الحديث)، مرجع سابق.

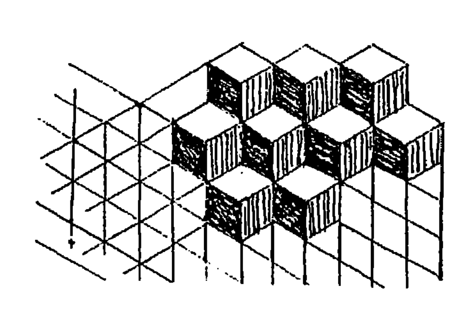
- **التبايـن** – Contrast – فــى المســاحات والألوان : والمقصود به هنا الإخــتلاف الواضــح بين المتجاوران سواء فى المساحة او اللون ، والذى يوضح من خــلال إدراكــه فــرق واضح فى العمق حيث يبدو الكبير قريباً بينما الصغير بعيد ، والفــاتح من خلال اللون قريباً بالنسبة للقاتم ، وقد إستغل الفنان الإسلامى هذه العلاقة لــيؤكد علــى إخــتلاف الشكل عن الأرضية فى العمق ، فمن خلال الألوان المتباينة كاإســتخدام الألــوان الفاتحة فى الأشكال والقاتمة فى الخلفية تبرز الأشكال إلى الخارج عــن الأرضــية الــتى تبدو متباعدة إلى الداخل مما يعطى إحساساً بالعمق الفراغى ، والتبايــن فــى مساحة العناصر أيضاً يحقق نفس النتيجة حيث الأكبر حجماً يبدو على مسافة أقرب إلى عين المشاهد عن الشكل الأصغر ، وذلك ما نلحظه فى (شكل–٢٩) حيث التباين فى حجم الكتابات وكذلك ألوانها بالنسبة لأرضيتها مما يعطى إحساساً بالعمق .

- **تعدد زوايا المنظور المعمارى** – وهــو أحــد الأســاليب الــتى لجأ إليها الفنان الإسلامى فى التصوير لإظهار عناصره وشخوصه كل من الزاوية المثالية له بصرف الــنظر عــن زاوية الرؤية المنطقية له ، ويتضح ذلك فى (شكل –٣٠) ، حيث كان " كــل شــكل معمــارى يجسد من الزاوية التى توضحه بشكل أفضل ، والنتيجة تنظيم متشــابك معقد لمناظر مسطحة ملتحمة مع بعضها فى فراغ ضمنى ضحل " [١] أوجد تحقــيقاً للــبعد الثالــث الإيهامى من خلال تعدد زوايا المنظور المعمارى ، وتعد هذه الأســاليب والعلاقات التشكيلية النظم المحددة لإدراك البعد الثالث الإيهامى فى الأعمال المسطحة فى الفنون الإسلامية بمختلف صورها من تصوير ورقش وزخارف كتابية .

٣– القيم التصميمية الجمالية للفنـون الإسلامية :

لقد أوضح الباحث فيما سبق بعض المعايير الهامة التى وجهت الفن الإسلامى والفلسفة الجمالية الخاصة به ، وهى تقوم اساساً على موقف الفنان قبل الطبيعية وأمام الله ســبحانه وتعــالى ، وأن فهم الفن الإسلامى ومثاليته لا يمكن أن يتم إلا من خلال الإندمــاج فى ظروف الفنان المسلم ومجتمعه وبيئته ، ولعل تلك القاعدة هى السبب فى خروج العديد من الأحكام الخاطئة من قبل الكتاب والمؤرخين علــى الفــن الإسلامى ، وذلك لإستخدامهم معايير مختلفة تماماً عن المعايير الواجب لإخضاع الفن الإسلامى إليها .

1- Duane and sarah preble : (Art Forms) , Third Edition Hepрer & Row Publishers , New York, 1985 , PP.87 .



تحقيق العمق فى المكعبات الناتجة من الشبكية الإيزومترية المثلثة

شكل (٢٨)

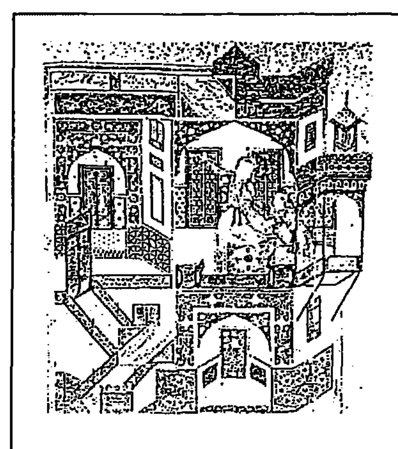
رسم توضيحى (من إعداد الباحث)



نموذج يوضح إدراك البعد الثالث الناتج من تباين حجم الكتابات – قصر الحمراء – غرناطة – أسبانيا .

شكل (٢٩)

مأخوذة عن : حسن المسعود : (الخط العربى) ، مرجع سابق ، ص ١١٠ .



بستان سعدى . للشاعر جامى زليخة تتعلق بقميص يوسف حتى قدته من دير عمل يوضح إدراك بعد ثالث من خلال تعدد زوايا المنظور للفنان بهزاد ، صورة ضوئية

شكل (٣٠)

(بإذن من دار الكتب المصرية)

" لذلـــك كان المعيار التشكيلى البحت هو الوسيلة التى تمكن الباحث من معرفة مظاهر الجمـــال الـــتى يتميز بها أى فن من الفنون دون الإهتمام بمضمونه " [١] ، هذا المعيار الكامن فى القيم التصميمية لأى عمل فنى سواء فرعونى أو قبطى أو إسلامى .. ألخ ، والمقصـــود بالقيم التصميمية فى الفن الإسلامى هنا هى مجموعة القيم المحددة للمعيار التشـــكيلى التى يقاس الفن الإسلامى على أساسها لتكون المعيار المحدد لقياس جماليات الفـــنون الإســـلامية ومنها جماليات الواجهات للمبانى المعمارية الإسلامية والزخارف المضافة إلى أسطحها وبخاصة الكتابات العربية ، وتتحقق القيم التصميمية الجمالية من خـــلال العناصر الإنشائية التى لا يخلو منها أي عمل فنى ، والتى تصاغ داخل هياكل تصـــميمية من خلال إستثمار بعض العلاقات التشكيلية فيما بينها بغية تحقيق مجموعة مـــن القيم التى تعطى للعمل الفنى صفة الجمال ، والطبيعة نفسها لا تخلو من تلك القيم التى تعطيها جمالها الذاتى ، والتى تخضع لقانون إلهى رياضى فى تكوينها .

وقـــد أطلق أفلاطون على الأشكال التى يكمن جمالها فى تلك القيم / الأشكال المطلقة ، وقـــد فـــرق بينها وبين الأشكال النسبية ، ويعنى بالشكل النسبى " كل شئ يكون جماله قائمـــاً فـــى طبيعة الأشياء ، ويكون تقليداً لهذه الأشياء الحية . أما الشكل المطلق فهو الهـــيكل الـــذى يحـــتوى على خطوط ومنحنيات وسطوح وأحجام مستخرجة من هذه الأشـــياء الحية ، عن طريق المساطر والمربعات والمساحات .. ويـــوازن هذا الجمال الثابـــت الطبـــيعى المطلق بنغمة صوتية نقية ، ولا يكون جماله لنسبته إلى شئ آخر ، وإنمـــا يستمد جماله من طبيعته المتقنة .. ولعل هذا التعريف ينطبق على إسلوب الفن الإســـلامى " [٢] ، وفـــيما يلـــى ســـوف يعـــرض الباحث العناصر التشكيلية والهياكل التصـــميمية [*] والعلاقات التشكيلية ، التى تكون بتآلفها القيم التصميمية الجمالية للفنون الإسلامية ، وتحدد المعيار التشكيلى الذى يمكن من خلاله التعرف على مظاهر الجمال

١، ٢- أبـــو صـــالح الألفى : (الفن الإسلامى – أصوله – فلسفته – مدارسه) . مرجع سابق ، ص ١٠١، ١٠٢ .

* الهياكل التصميمية : يقصد بها التخطيط الأول للتصميم والذى يقوم على المحاور الأساسية للتصميم . وسوف يأتى الحديث عن الهياكل التصميمية فى نقطة لاحقة .

فـــى واجهـــات العمـــارة الإسلامية والكتابات الزخرفية المضافة إليها ، وهما المجال الخاص بهذا البحث ، وفيما يلى تناول لهذه النقاط:

أ- العناصر التشكيلية – Plastic Elements:

العناصـــر التشـــكيلية هى مفردات لغة الشكل التى يستخدمها الفنان والمصمم لإنتاج أعماله ، أى أنها أدوات بناء العمل الفنى ، " وسميت بعناصر التشكيل نسبة إلى إمكانـــياتها المـــرنة فـــى إتخاذ أي هيئة مرئية وإلى قابليتها للإندماج والتآلف والتوحد بعضـــها مع بعض لتكون شكلاً كليا للعمل الفنى " [١] ، والعناصر التشكيلية تتمثل فى النقطة والخط والمساحة واللون والملمس والظل والنور ، وهى عناصر ثابتة فى شتى أنـــواع الفـــنون حيـــث أنهـــا الأدوات الأولية لبناء العمل الفنى والتى من خلال تآلفها وإندماجهـــا تخرج عناصر شكلية متنوعة لكل منها صفاتها الخاصة ، والتى تكون نواة للتمييز بين فنون الحضارات المختلفة .

وقـــد لعبـــت العناصر التشكيلية دوراً هاماً فى الفنون الإسلامية ، حيث كان الخـــط – Line – أحـــد أهم العناصر التشكيلية له وبخاصة فى العناصر الزخرفية ، حيـــث لعـــب دوراً أساســـيا فى بناء الزخارف الهندسية والنباتية التجريدية (الرقش– Arabesque) والـــتى كانت تمثل النوعان الرئيسيان لفن الزخرفه الإسلامية ، وكان إســـتعمال عنصـــر الخط فى الزخرفة الإسلامية قائما على جمال الخط ذاته لما له من صـــفات كامنة قادرة على التعبير عن الحركة والكتلة ، واللون – colour أيضاً كان أحد العناصر التشكيلية الهامة فى الفنون الإسلامية حيث كان إستخدامه لذاته أي لقيمته الجمالـــية الخاصة ، حيث كثر إستخدام الألوان الزرقاء والخضراء الباردة لكونها تعبر عـــن الفضـــاء وتعطى إحساس باللانهائية ، أما اللون الذهبى فقد إستعمل بسخاء لكونه لـــون لـــه بـــريق سحرى يسلب الأشياء أجسامها فتعطى إحساساً بالإنتقال من الواقع الأرضـــى إلـــى الســـماء أو الجـــنة ، كما أستخدمت بعض الألوان الساخنة كالأصفر والأحمر والبنى ولكن فى مساحات محدودة ، وإستعمل الفنان المصمم الإسلامى ألوان الخامات الطبيعية وحقق التناغم بينها من خلال دمج هذه الخامات فى أعماله كاستخدام

١- محمد دسوقى : (جوار الطبيعة فى الفن التشكيلى) ، مطبعة نصر الإسلام ، القاهرة ، ١٩٩٠ ، ص ٦٧ .

الأحجار المتنوعة الألوان والأخشاب والمعادن المختلفة ، وقد إستثمر المصمم الإسلامى بقية العناصر التشكيلية كالظل والنور والملامس المختلفة لأسطح خاماته لإبراز جماليات منتجاته الفنية وذلك من خلال ترتيبها وفق الهياكل الإنشائية الخاصة به ، وبإستثمار العلاقات التشكيلية المختلفة فيما بينها لتحقيق القيم الجمالية الخاصة بها

ب - هيكل التصميم - Skeleton desigen :

المقصود بهيكل التصميم هنا ذلك التخطيط الأولى – Delineation – الذى يحدد النظام الإنشائى – System of construction – لأى عمل فنى ، والذى يحصل عليه المصمم من خلال مجموعة الرسوم التحضيرية (الإسكتشات-sketchs) ، حيث أنه " من الضروري أن يبدأ المصمم بتحديد النظام المختار فى شكل تخطيط عام يعد بمثابة تحديد للمحاور الرئيسية التى يبنى بها النظام التصميمى" [1] لأي عمل فنى سيقوم بإنتاجه ، وغالباً ما يقوم هذا الهيكل الإنشائى على عنصر الخط كأحد العناصر التشكيلية الهامة التى تتيح للمصمم سرعة تحديد أفكاره فى هيئات شكلية بسيطة ، وتتحرك الخطوط وفقا للمحاور الرئيسية التى تحكم النظام البنائى لأى شكل ، وهذه المحاور تتحدد فى الآتي :

المحاور الرأسية – Vertical Axis ، المحاور المائلة –oblique Axis

المحاور الأفقية – horizental Axis ، المنحنيات – curvilinears

وتعد هذه المحاور الإتجاهات الحركية لعنصر الخط التى يستثمرها المصمم فى بناء هياكل إنشائية خاصة بأعماله .

وقد إستثمر المصمم الإسلامى المحاور الإنشائية إستثماراً جيداً فى أعماله الفنية المختلفة ، وذلك من خلال عمل الرسومات التحضيرية التى تحدد له التخطيط العام أو النظام التصميمي الذي تقوم عليه أعماله الفنية المختلفة ، ومن هذا يتضح أهمية الهيكل التصميم كأحد الأسس البنائية للتصميم ، والتى تحدد النظام الشكلى للعمل الفنى وتوضح القيم الجمالية به .

١- إيهاب بسمارك : (الأسس الجمالية والإنشائية للتصميم) ، دار الكتاب المصرى للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٩٢ ، ص ٢١٢ .

ج – العلاقات التشكيلية – plastic relations:

العلاقات التشكيلية تعد أحد المقومات الأساسية للتصميم فى أي عمل فنى ، إذ أنهـا تركز على كيفيات بناء العلاقات الشكلية من خلال مجموع العمليات الآدائية التى تتضـمنها الممارسـة العملـية للتصميم ، كما أنها " المحددة للعلاقات التى تربط بين عناصـر بـناء العمـل الفنى والتى يتأكد من خلالها دور كل عنصر تشكيلى فى بناء العمل ومدى تأثيره وتأثره بالعناصر المحطية به " (١) .

وقـد تضـمنت العناصـر التشكيلية أنماطاً تتضمن حلولاً لا حد لها من نظم الترابط فيما بينها ، كالتجاور ، والتماس ، والتراكب ، والتشابك ، والتبادل بين الشكل والأرضـية ، والتكبير والتصغير ، والتباين فى المساحات والألوان ، والتى مثلث فى مجموعها العلاقات التشكيلية للعناصر داخل الأعمال الفنية .

وكمـا تعمـل العلاقات التشكيلية كنظم للربط بين عناصر التصميم والمؤكدة للـنظام البـنائى لأي عمل فنى ، فإنها تعد الإجراءات العملية المحققة للقيم التصميمية الجمالية داخل العمل الفنى .

وقـد إستثمر المصمم الإسلامى العلاقات التشكيلية بصورة رائعة فى أعماله الفنـية بمختلف أنواعها وصورها ، وكانت بالنسبة له النظم الرشيدة لتوظيف عناصره التشكيلية داخل الهياكل البنائية للحصول على القيم الجمالية فى أعماله ، حيث فطن إلى أن العناصر التشكيلية " وعلاقة هذه العناصر بعضها بالبعض الآخر.. هى التى تعطى للعمل الفنى صفة الجمال" (٢) .

د – القيم التصميمية – Design valuations:

إن المقصود بهذا المصطلح هنا هو جماليات التصميم لأى عمل فنى ، والذى تنـتج مـن خلال تفاعل المقومات السابقة ، والممثلة فى العناصر الإنشائية والعلاقات فيما بينها والتى تتحرك وفق الهياكل البنائية لأى عمل تصميمى فنى .

كمـا عرفـت القيم التصميمية بأنها " مجموعة المواصفات التى توفر أنظمة تشـكيلية جـيدة الـترابط فى عناصرها وممتعة للرؤية عند مشاهدتها .. وتعمل معاً وتدرك كلها فى وقت واحد أثناء إختيار خواص العناصر التشكيلية وطريقة دخولها فى

١- محمـد علـى محمود : (العلاقة بين المقومات التشكيلية للخط العربى المعاصر والأسس البنائية للتصميمات الزخرفية المسطحة) ، مرجع سابق ، ص ٧٠ .

٢- أبو صالح الالفى : (الفن الإسلامى – أصوله – فلسفته – مدارسه) ، مرجع سابق ، ص ١٠١ .

علاقات العمل الفنى ، فلا يدرك إيقاع الشكل دون حساب إتزان هذا الإيقاع وصلة ذلك بتناسب الأشكال مع بعضها " [1] ، وتتمثل هذه القيم التصميمية فى الإيقاع والإتزان والوحدة والتنوع والترديد والتكرار والتناسبات بين الحجوم والتوافقات اللونية .

إن النظر إلى الفنون الإسلامية وتحليلها وفق هذا المعيار التشكيلى يبين مدى إحتواء هذه الفنون للقيم التصميمية الجمالية بداخلها ، ويعطى صورة أكثر موضوعية عن جماليات هذا الفن ،حيث أنه من الفنون التى قامت على مبدأ الوحدة والتكرار والإيقاع الحركى المستمر اللامتناهى ، وكذلك تضمنه للإتزان بجميع صوره ، وسوف نتعرف على كل هذا من خلال عرضنا لجماليات هذا الفن فى النقاط التالية وكذلك فى تحليل جماليات الكتابات العربية وإرتباطها بالواجهات المعمارية الإسلامية .

ثانياً : عناصر واجهات العمارة الإسلامية وجمالياتها :

لقد تميزت العمارة الإسلامية بشخصية فريدة عن عمائر الحضارات الأخرى ، لإرتباطها بمفهوم العقيدة الإسلامية وتعاليمها وملاءمتها للمناخ والبيئة المحيطة ، وتتجلى هذه الشخصية فى العناصر المعمارية والزخرفية التى ألفت الطراز المعمارى الإسلامى ، وسوف يتعرض الباحث فى هذه النقطة لعناصر الواجهات المعمارية ، والتى تمثل العناصر المميزة للعمارة الإسلامية بإختلاف أنواعها من مساجد وقصور وأسبلة ، كما سيتعرض الباحث إلى القيم الجمالية التشكيلية للعمارة الإسلامية وتحقيقها فى تلك الواجهات من خلال عناصرها المعمارية .

١- العناصر المعمارية لواجهات العمارة الإسلامية :

تعددت العناصر المعمارية المكونة لواجهات العمارة الإسلامية ، وبالرغم من إختلاف تلك المبانى وظيفياً ، إلا أن واجهاتها لم تخلو من تلك العناصر مجتمعة أو جزء منها حسب متطلبات كل مبنى ، وقد إتصفت تلك العناصر بالتجريد الرمزى ، وإنتقلت عبر التاريخ مميزة لهوية العمارة الإسلامية " فلقد إهتدى الإنسان منذ القدم إلى الرموز فطرة ، فخلع على الأشكال صفة التجريد نافذاً على المعنى المكنون الذى

١- محمد دسوقى : (حوار الطبيعة فى الفن التشكيلى) ، مرجع سابق ، ص ١٠٣ ، ١٠٤ .

يــنطوى علــيه الشكل ، ولقد كان لبعض المتصوفة المسلمين ، بما أوتوا من روحانية وعلــم باطــنى .. معــتقدات لهــا رموزها ولها أسسها فى أنفسهم ، فكانو يملون تلك الرموز والأسس على المهرة من شيوخ البنائين والحرفيين ، وهؤلاء يبسطونها اعمالاً وأشكالاً لمن بين أيديهم من الصناع والعمال ، فينفذها هؤلاء رموزاً وأشكالاً تربط بين تلــك الحكمــة الخفية والمظاهر الجلية . وبهذا تأكدت على مر الزمن ديمومة الأشكال والــرموز ومــا بهــا من تشابه فى البلاد الإسلامية عامة" [١] ، وإن كان هذا لا يعنى التشابه التام فى الشكل بل تنوعت الأشكال تبعاً للبلدان بما يتفق وشخصية ومناخ كل منها .

ومــن عناصــر الواجهــات الخارجية للعمارة الإسلامية العناصر الإنشائية ، وتتمثل فى القباب والمآذن والعقود ، هذا بالإضافة إلى العناصر التجميلية كالمقرنصات والشرافات والمشربيات والافاريز والجامات وما يضاف إليهما من الزخارف الهندسية والبنائية والكتابات العربية .

وجديــر بالذكر ان الفنانين المسلمين لم يبتكروا كل تلك العناصر ، بل إبتكروا جــزءا منها ونقلوا جزءاً آخر وطوروه فى فترة تلت فترة الفتوحات الإسلامية ، حيث أنهم فى بداية الفتوحات لم ينقلوا معهم عناصر إنشائية أو طرزا معمارية خاصة بهم ، " ولكنهم نقلوا إلى هذه البلاد قيماً معينة صبغت روح العمارة بطابع خاص مميز ، إلى جانــب الإحتفاظ ببعض العناصر المعمارية القائمة أصلاً فى تلك البلدان ، وقد فضلها المســلمون الفاتحون لملائمتها مع أفكارهم " [٢] . ، وسوف يستعرض الباحث عناصر الواجهــات المعماريــة الإســلامية فــيما يلى لإيضاح ما إذا كانت مبتكرة أو منقولة ومحورة من قبل الفنانين المسلمين .

أ- العناصر المعمارية الإنشائية :

المقصــود بالعناصــر الإنشــائية هنا تلك العناصر المعمارية التى تتحكم فى تكوين الهيكل البنائى للعمارة وواجهاتها ، وتلعب دوراً أساسياً فى تحديد وظيفة المبنى مــن خــلال أشــكالها الممــيزة ، كما تلعب دوراً أساسياً فى إنشائية المبنى من خلال

١- ثروت عكاشة : (القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية) ، مرجع سابق ، ص ٣٣ .

٢- ألفت يحيى حمودة : (نظريات وقيم الجمال المعمارى) ، مرجع سابق ، ص ٢٥ .

وضـــعها بالطـــريقة الـــتى تؤكد وتساعد فى تحقيق سلامة المبنى من الوجهة العملية وتضيف قيماً جمالية لواجهاته .

*** القباب – Coupoles :**

أحـــد العناصـــر المعمارية الإنشائية التى توصف بأنها " بناء دائرى المسقط مقعـــر مـــن الداخـــل مقبـــب من الخارج . وتتألف القبة من دوران قوس على محور عمـــودى ، لتصـــبح نصف كرة تقريباً ، وتأخذ شكل قوس مقطعها . تقام مباشرة فوق مســـطح ، أو تـــرتفع علـــى رقبة مضلعة أو دائرية ، أو على حنايا ركنية أو مثلثات كروية أو مقرنصات ، لتسهيل الإنتقال من المربع إلى المثمن إلى الدائرة " [١] .

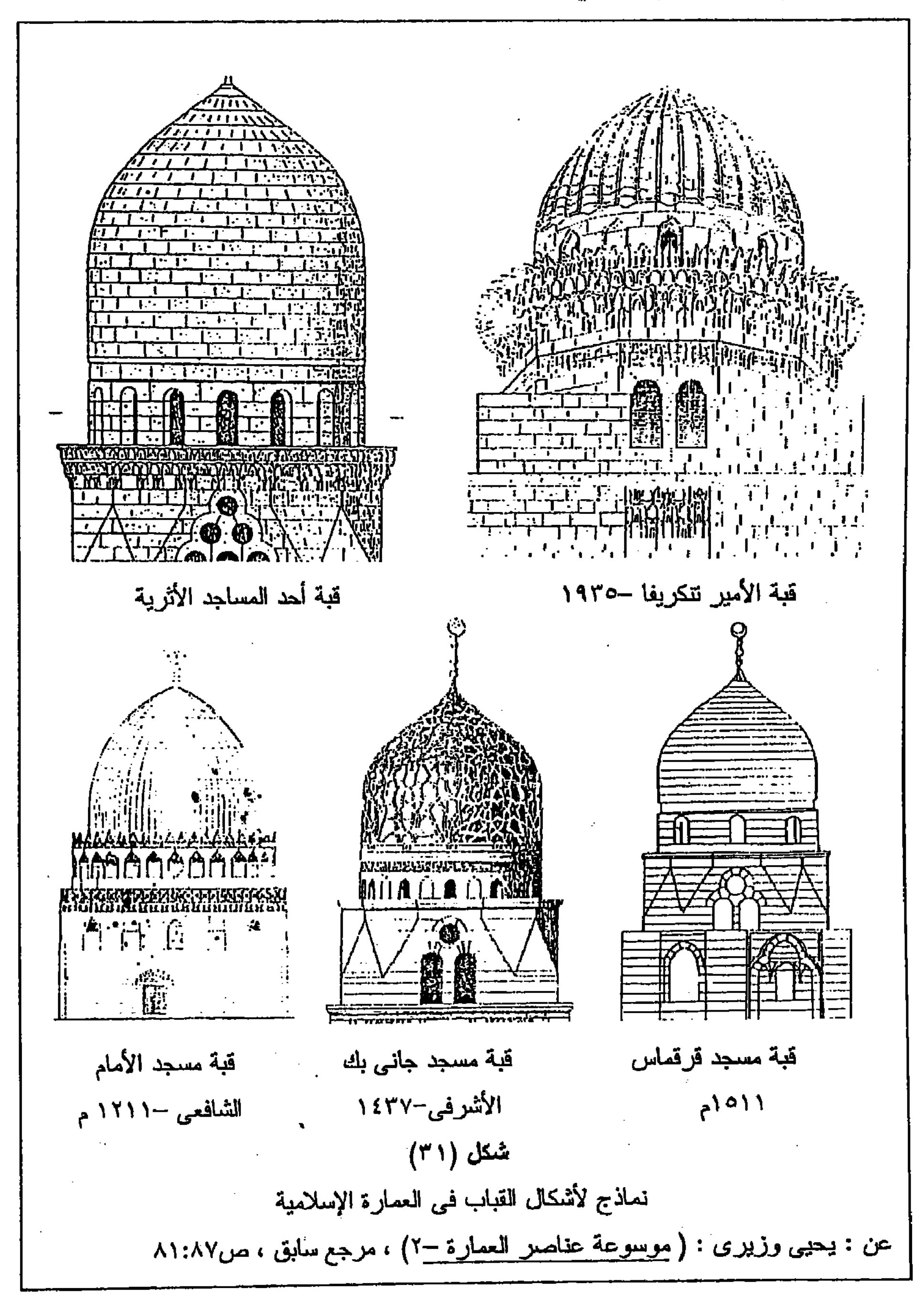
وقـــد أستخدمت القبة منذ القدم للقيام بوظيفة أساسية وهى تغطية أسقف الكثير مـــن المـــبانى علـــى مر العصور ، وقد عرفت القبة كعنصر معمارى قبل الإسلام ، والمـــرجح " أن القباب الأولى نشأت فى بلاد ما بين النهرين والشرق الأدنى ، كما أن العمـــارة الرومانية والبيزنطية عرفت القباب وإستعملتها فى المبانى ، أما فى العمارة الإســـلامية فكان لإستخدام القباب رؤية خاصة فهى لم تكن حلاً بيئياً ومناخياً أو إنشائياً ووظيفـــياً فقـــط ، بـــل وأيضـــاً رمزياً وروحياً يرمز إلى السماء خاصة فى المناطق المسقوفة فى المسجد حيث تعتبر صورة مصغرة لما كان يراه العربى فى صحرائه من إتســـاع الأفـــق وإســـتدارة الســـماء من فوقه " [٢] ، وكما كان " أقرب تصور للسقف المـــرفوع بغير عمد هو القبة " [٣] ، وقد بنيت القباب فى العمارة الإسلامية بالعديد من الخامات منها القرميد المغطى بالطين فى بدايات العمارة الإسلامية ثم الحجر والخشب بعـــد ذلـــك ، وكـــان يزين من الخارج بإسلوب الحفر البارز والغائر أو قطع القاشانى الملونة أو ألواح الرصاص المصقولة .

١- د. عبد الرحيم غالب : (موسوعة العمارة الإسلامية) ، المطبعة العربية ، بيروت ، طبعة أولى ، ١٩٨٨ م، ص ٣٠٩ .

٢- يحـــيى وزيـــرى : (موسوعة عناصر العمارة الإسلامية -٢) ، مكتبة مدبولى ، القاهرة ، طبعة أولى ، ١٩٩٩ م ، ص ٧٩ .

٣- صالح لمعى : (القباب ، أشكالها ، مصادرها ، تطورها) ، دار الفكر العربى ، بيروت ، ١٩٧٧ م، ص ١١.

وقد تنوعت القباب فى أشكالها وأخذت تسميات تميزها حسب شكلها الخارجى المــرتفع فوق واجهات العمارة الإسلامية ، فكان منها المخروطي والكروي والمضلع والبصلى ، (شكل -٣١) يوضح بعض الأشكال المختلفة للقباب فى العمارة الإسلامية



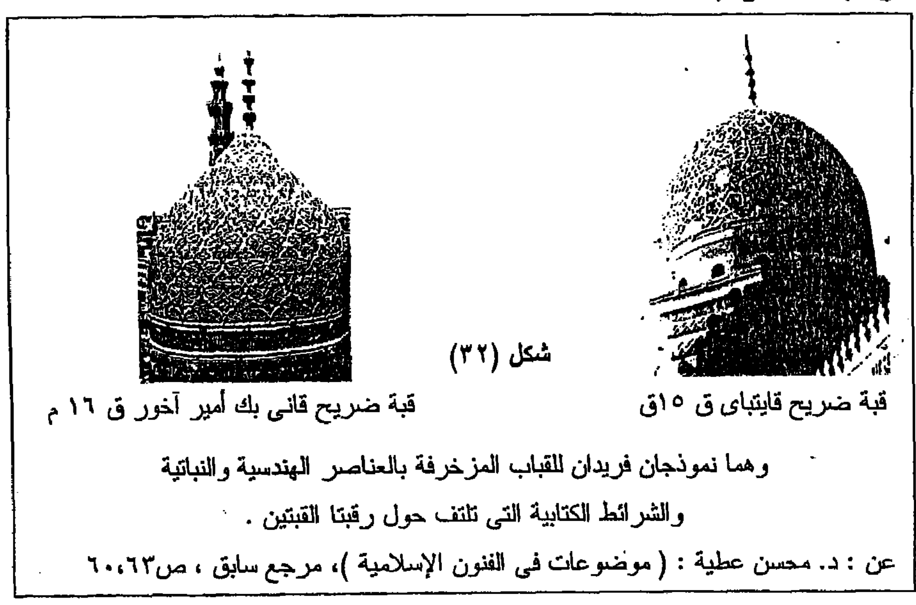
شكل (٣١)

نماذج لأشكال القباب فى العمارة الإسلامية

عن : يحيى وزيرى : (موسوعة عناصر العمارة -٢) ، مرجع سابق ، ص٨١:٨٧

وكان المسلمون يرتفعون ببناء قبابهم ويزخرفون سطوحها فتكتسب هيئة مهيبة وجليلة ، أمـــا الزخارف ذات الصيغ النباتية والأشكال الهندسية ، فقد نقشت على سطوح مثل هـــذه الـــنماذج من القباب فجردتها من مظهرها الذى يوحى بالثقل " [1] ، وقد تحركت الكـــتابات العربية مجملة لرقاب تلك القباب من خلال الآيات القرآنية ،مما أكسب تلك القـــباب مظهـــراً وشخصية فريدة مميزة للعمارة الإسلامية ، ويوضح (شكل –٣٢) نموذجـــان لقبـــتان يعتـــبران مـــن أجمل نماذج القباب المزخرفة فى مصر وهما قبتا ضريحي قايتباي وقانى بك ، وهما حجريتان الخامة .

كما أن القباب بمختلف أشكالها إتسمت بالشكل المقوس من الخارج ، وهو أحد الأشكال التى تتحرك معها العين بسرعة أقل من الخطوط المستقيمة الحادة ، مما جعلها تأخذ عين المشاهد فترة أطول لكى تدركها ، كما أن شكلها المنحنى جعلها تبدو منكفئة علـــى نفسها مرتبطة بقاعدتها ، مما يجعل العين تتحرك لإدراكها من قاعدة البناء ثـــم تعـــود إلـــيه مرة أخرى ، كما أضافت باشكالها القوسية خفة للواجهات الخارجية للعمـــارة الإســـلامية وقللـــت من تأثير الخطوط المستقيمة بجمودها وحدتها على تلك الواجهات الخارجية .



شكل (٣٢)

قبة ضريح قايتباى ق ١٥ق — قبة ضريح قانى بك أمير آخور ق ١٦ م

وهما نموذجان فريدان للقباب المزخرفة بالعناصر الهندسية والنباتية والشرائط الكتابية التى تلتف حول رقبتا القبتين .

عن : د. محسن عطية : (موضوعات فى الفنون الإسلامية)، مرجع سابق ، ص٦٠،٦٣

٣- محسن عطية : (موضوعات في الفنون الإسلامية) ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، طبعة ثالثة ، ١٩٩٩م ، ص ٥٣ .

*** المآذن –minarets :**

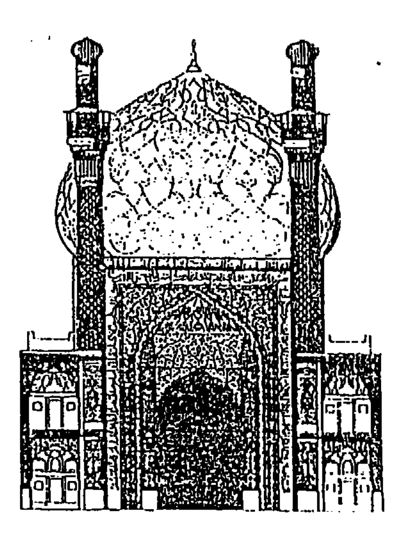
كـــان الآذان بمثابة حقيقة عرفية فى النداء للصلاة ، والمآذن إسم للمكان الذى كان ينادى منه للصلاة ، وقد أطلق على تلك المآذن أيضاً المنارات أو الصوامع وذلك لتقارب أشكالها قديماً مع أشكال المنارات التى تهدى السفن وكذلك أبراج الصوامع فى المغـــرب العـــربى ، كما ذكر أنها شكل متطور من أشكال الزيقورات العراقية ، التى وجـــد المصمم الإسلامى بها ما يلائم فكرة الإنتقال من المادى إلى الروحانى ، وعلى الـــرغم من تأثر أشكال المآذن بالأشكال السابقة لظهورها إلا أن "الأهتمام الذى أعطاه الإســـلام لوظيفـــتها ولشـــكلها ، زاد على حضارة البناء بعداً روحانياً . تميز بالأناقة والخلـــق والأصـــالة ، وجعل منها ظاهرة معمارية جديدة تفردت المدينة الإسلامية بها دون سواها " [١] .

وقـــد أخـــذ المصمم المعمارى على عاتقة ضرورة تطوير أشكال المآذن من خـــلال إدخـــــال التحسينات المناسبة على نسبها وشكلها بما يلائم فكـــره " والتسامى بالـــنفس إلـــى رحاب السماء ، وذلك من خلال رؤية بصرية أرادها المصمم للمشاهد بحيث أصبح للمأذنة هذا الإرتفاع العظيم .. وبناء على طبيعة الإبصار عند الإنسان .. فإن العين تقرأ هذه المأذنة من أسفل إلى أعلى " [٢] وهذا ما يجعلها معبر عن الإندفاع والإنطـــلاق مـــن الواقـــع الأرضى إلى السماء ، وقد زاد من تأكيد هذا المعنى تعهد المصـــمم المعمـــارى تخفيف تأثير مادة البناء الأساسية (الحجارة-الآجر) كلما إرتفع البـــناء ، وذلك من خلال إستعمال نسب أرق وزخارف أدق ، لتحقيق التأثير المطلوب فى نفس المشاهد .

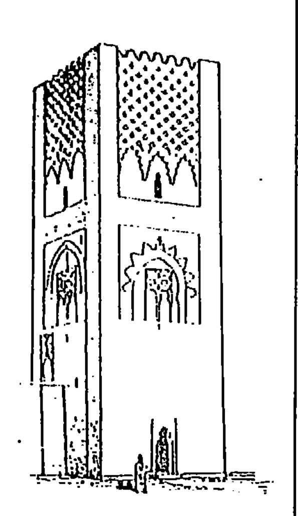
وتميزت مآذن كل منطقة من مناطق العالم الإسلامى من حيث الشكل ، فكان الشكل ذو المســـقط المـــربع مـــا يميز مآذن المغرب العربى ، والشكل شبه المخروطى حلزونى الدرج والذى عرف بإسم الملوية ما يميز مآذن بغداد الأولى ، وكذلك شبه المخروطى دائـــرى المســـقط حلزونـــى الزخارف والذى يحمل شرفه علوية ما يميز مآذن الشرق الإســـلامي ، (شـــكل –٣٣) يوضح ثلاث نماذج من هذه المآذن فى كل من المغرب وإيران والعراق .

١- د . عبد الرحيم غالب : (موسوعة العمارة الإسلامية) ، مرجع سابق ، ص٢٣٢ .

٢- يحيى مصطفى حمودة : (التشكيل المعمارى) ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٧٢ ، ص ٥٥ ، ٥٦ .

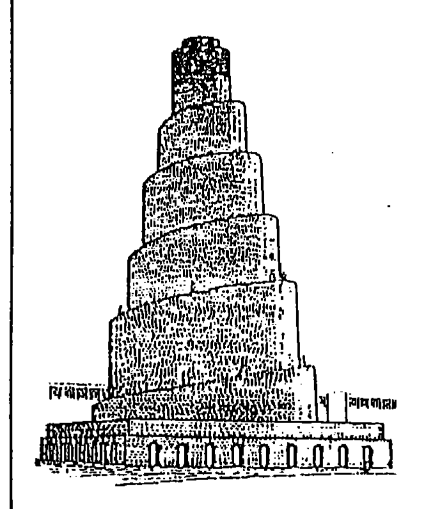


مئذنة جامع الشاه بمدينة اصفهان



صومعة جامع حسان بالرباط

(٥٩٥هـ ١١٩٩م)



مئذنة الجامة الكبير بسامراء

(الملوية) (٨٤٧هـ)

ثلاث نماذج مختلفة من المآذن فى أنحاء العالم الإسلامى

شكل (٣٣)

عن : يحيى وزيرى : موسوعة عناصر العمارة الإسلامية-٢٠) مرجع سابق ، ص ١٠٣ .

وقد تميزت مصر عن بقية الأقطار بمآذنها المتعددة الطرز على مر العصور الإسـلامية ، حتـى أصبحت تعد متحف مفتوح لمعظم أنواع هذه المآذن ، الأمر الذى جعلها تعرف (بمدينة الألف مئذنة) (شكل -٣٤) يوضح بعض الأشكال المختلفة للمآذن داخـل مصـر ، والـتى "نجـح المعماري فى صياغتها محققة لوظيفتها الشعائرية ، ومتمتعة بقيمتهـا الجمالية التى تكمن فى وضيعتها الرأسية ، فى إتجاه بدنها الصاعد بشموخ نحو الفراغ السماوى، وفى بهاء مظهرها الرشيق الحيوى فوق سطوح المساجد الساكنة المستقرة ،وهى تتباين مع أفقيتها ، فتكسب المبنـى إنطباعـاً بالرفعة والجلال وهى تلاقـى حـدود الأرض بالسـماء " [1] ، وكمـا أنها تحقق من خلال تعامدها على المبنى وبالإضـافة إلى بقية العنصر كالقبة ذات القوس المنحنى ، والعقود المختلفة إيقاعاً حركياً متنوعاً لشكل الواجهة الخارجية للمبنى .

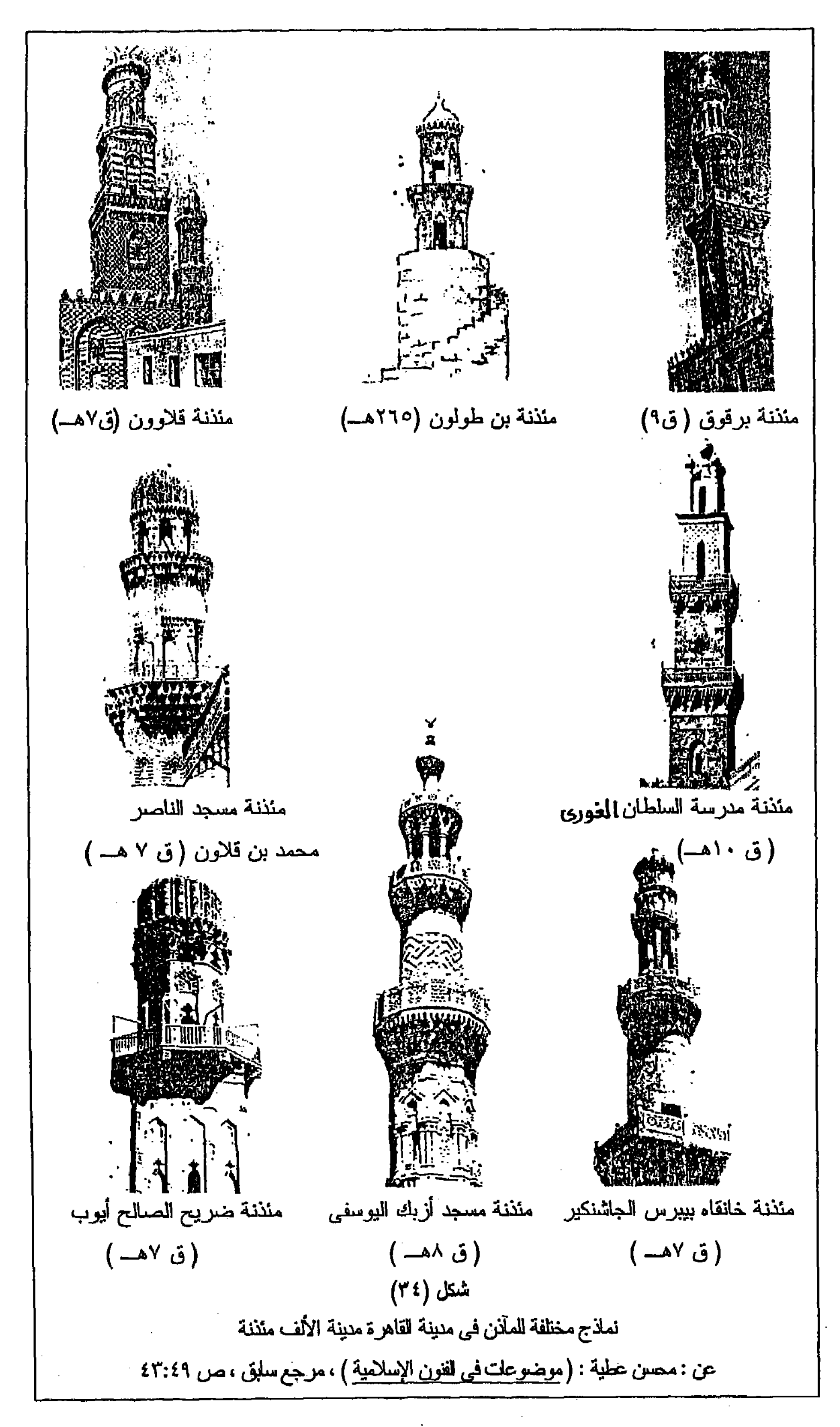
***العقود-** Arches :

العقـد هو أحد مفردات عناصر العمارة ويرجح نشأته فى بلاد ما بين النهرين ، وقد شاع إستخدامه كعنصر معمارى فى واجهات العمارة الإسلامية بمختلف أنواعها ، والعقد " عنصر معمارى مقوس يعتمد على نقطتى إرتكاز ، يشكل عادة فتحات البناء أو يحـيط بها ، أخذ أشكالاً كثيرة ، يمكن حصرها بإثنين : الأول نصف دائرة والثانى حاد الرأس من قوسين إثنين مركزهما داخل العقد . ومنهما تتفرع الأنواع الأخرى .. يتألف العقد من عدة حجارة كل واحدة تسمى فقرة أو صنجة .. أما الحجر الذى يتوسط العقـد ويثبـت الفقرات فيسمى المفتاح أو القفل .. وقد يتصل بأصل العقد خط مستقيم عمـودى يزيد من إرتفاعه يسمى رجلاً ، فتحة العقد يحددها بطنه . وهو الجزء الذى يقابل الأسكفة ، أى العتبة التى يتوطأ عليها . وهذه الفتحة هى التى تعطيه شكله " [2] ، أمـا وجـه العقد أى ما يقابل النظر فإنه لا علاقة له بالشكل وإنما يمكن أن يؤكده إذا صـارت حجارته موازية لقوس العقد أو يختلف عنه حسب توزيع أشكال تلك الصنج وحسب بروزها ، والتى تنتج أشكالاً وأطراً جمالية وزخرفية على الواجهة .

---

١ محسن عطية : (موضوعات فى الفنون الإسلامية) ، مرجع سابق ، ص ٥٠ .

٢- عبد الرحيم غالب : (موسوعة العمارة الإسلامية) ، مرجع سابق ، ص ٢٧٥ : ٢٨٥ .



شكل (٣٤)

نماذج مختلفة للمآذن فى مدينة القاهرة مدينة الألف مئذنة

عن : محسن عطية : (موضوعات فى الفنون الإسلامية) ، مرجع سابق ، ص ٤٣:٤٩

ولـم يقتصر دور العقد على تكوين النافذة أو الباب ، بل كان له دوراً جمالياً بحتاً فى أحيان أخرى ، (شكل -٣٥) يوضح بعض أشكال العقود وإستخداماتها الجمالية البحتة للبـناء ، فمـنها ما كان منوراً ، مزججاً أو مشبكاً ، فوق النوافذ وفى رقاب القباب ، ومـنها مـا كان يسمى بالعقود الصماء أو الكاذبة ، " التى لا تؤدى خدمة معمارية فى الأبنـية ، فهـى غـير نافذة .. وقد يحيط بفسقية جدارية أو سبيل . وإذا غار ، يحتل الجـدران ، علـى شكل طيقان .. وظهور العقود الصماء ، على المساحات المتسعة ، خفـف من الرتابة وجمل البناء وردد خطوط النوافذ وزخارف الابواب وألوان الخزف والرخام .. وحافظ على الوحدة ، وجمع بإنسجام العناصر المعمارية المختلفة "[1] مما يـزيد من ترابط العناصر المؤلفة لواجهات العمارة الإسلامية ، ويحقق لها الوحدة مع التنوع فى النسب والمساحات ، كما يحقق تناغم إيقاعى على السطوح .

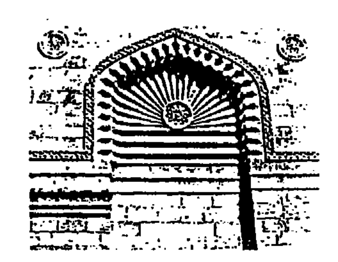
وقـد اسـتعمل العقد في العمارة الإسلامية بصفة عامة وفي مختلف الاقطار الإسـلامية " ولكن مع بعض الإختلاف فى النسب والسمات حسبما يتفق وروح الإقليم الذى ينشأ فيه ، فهو إما مدبب أو مخموس أو دائرى أو مستقيم أو بيضاوى .. ألخ"[2] ، وفى (شكل – ٣٦) بعض نماذج للعقود المختلفة التى إستعملت فى واجهات العمارة الإسلامية .

ب- العناصر المعمارية التجميلية :

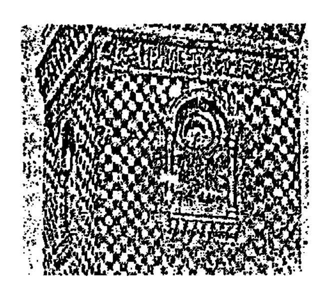
المقصـود بالعناصر المعمارية التجميلية هنا تلك العناصر التى تقوم بدور جمالى أكثر مـنه وظيفى ، وتلعب دوراً هاماً فى تأكيد الهوية المعمارية ، وتكسب العمارة طابعها الخاص ، كمـا تحقـق قـيماً جمالية للعمارة بصفة عامة وواجهاتها الخارجية بصفة خاصة ، ومن هذه العناصـر التجميلـية المقرنصات ، الشرافات ، المشربيات ، الإطارات والجامات ، الزخارف الإسلامية بأنواعها والتى كان الخط العربى أحد عناصرها الهامة .

١- عبد الرحيم غالب : (موسوعة العمارة الإسلامية) ، مرجع سابق ، ص ٢٨٥ .

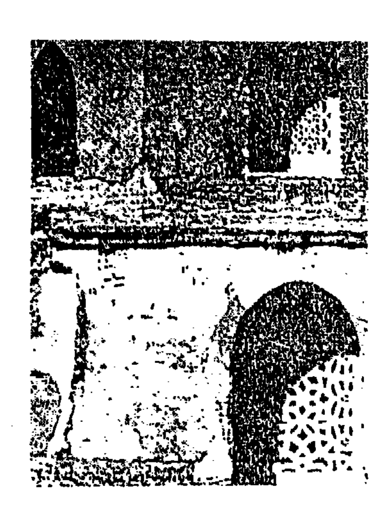
٢- ألفت يحيى حمودة : (نظريات وقيم الجمال المعمارى) ، مرجع سابق ، ص ٢٦ .



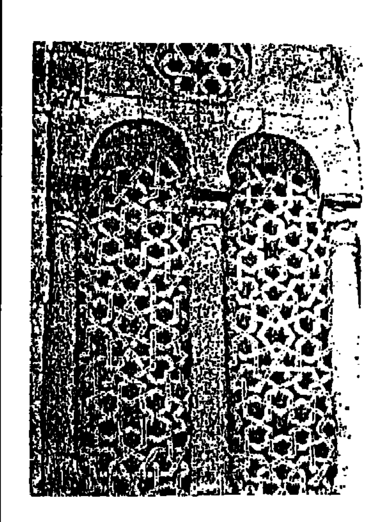
نموذج للعقود الصماء ولجهة مسجد الصالح طلائع



نموذج للعقود الصماء على مئذنة قلاوون



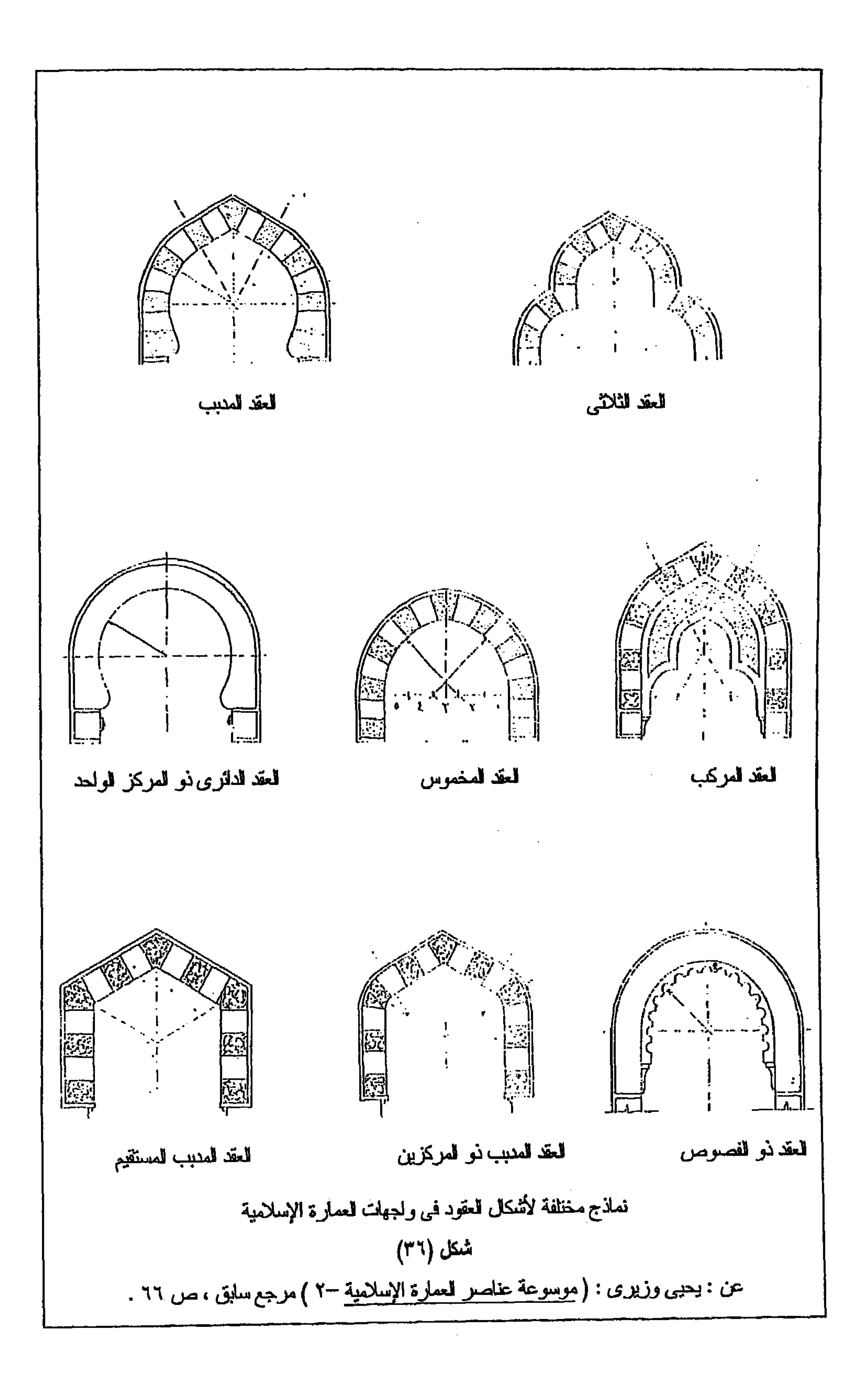
عقود رقبة قبة جامع الحاكم بأمر الله



عقود فى جدران ضريح السلطان قلاوون

شكل (٣٥)

عن : محسن عطية : (موضوعات في الفنون الإسلامية) ، مرجع سابق ، ص ٣١،٤٦،٥٣ ، ٧٧ .



نماذج مختلفة لأشكال العقود فى ولجهات العمارة الإسلامية

شكل (٣٦)

عن : يحيى وزيرى : (موسوعة عناصر العمارة الإسلامية -٢) مرجع سابق ، ص ٦٦ .

*** المقرنصات –Stalactites:**

تعتبر أحد المبتكرات المعمارية الإسلامية ، وقد تميزت العمارة الإسلامية بكثرة إستخدام المقرنصات فى واجهاتها ، " ويشبه المقرنص الواحد – إذا أخذ مفصولاً عن مجموعته – المحراب الصغير أو جزءاً طولياً منه ، وتستخدم المقرنصات فى صفوف مدروسة التوزيع والتركيب حتى لتبدو كل مجموعة من المقرنصات وكأنها بيوت النحل ، وقد استعملت المقرنصات كعنصر زخرفى فى تجميل وزخرفة الواجهات أسفل الشرفات وفى المآذن وعند إلتقاء السطوح الحادة الأطراف فى الأركان بين الاسقف والجدران ، كما إستعملت كعنصر إنشائى فى تيجان الأعمدة وفي تحويل المسقط المربع إلى دائرة لإمكان تغطيتها بالقبة" (1) .

وقد تنوعت أشكال المقرنصات وتعددت وظهر منها نوع يعرف بالدلايات ، وهى كما يدل إسمها " تتدلى من المقرنصات ، بل هى جزء منها ، هى إمتداد (هوائى) لعقد واجهة (المقرنص– المحراب) وبتعبير أكثر تحديداً هى رجلاً العقد ولكن بمفهوم جديد ورؤية تشكيلية مبتكرة .. فتلك (المنحوتة) البارزة ، الغائرة ، المقعرة ، المحدبة ، المسطحة ، المتدلية ، المتعالية ، فى وقت واحد تأخذ قيمتها التشكيلية من الخطوط والكتل التى تظهرها أو تخفيها لعبة الضوء والظل " (2) .

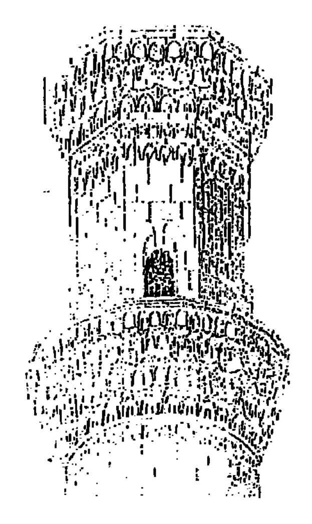
(شكل –٣٧) يوضح بعض نماذج لإستخدامات المقرنص فى تزيين واجهات العمارة الإسلامية ، وكذلك فى تحقيق وظيفة حمل شرفات المآذن ، كما تحققت بالمقرنصات قيماً جمالية على واجهات المبانى المعمارية الإسلامية .

*** الشرافات (العرائس) –merlon:**

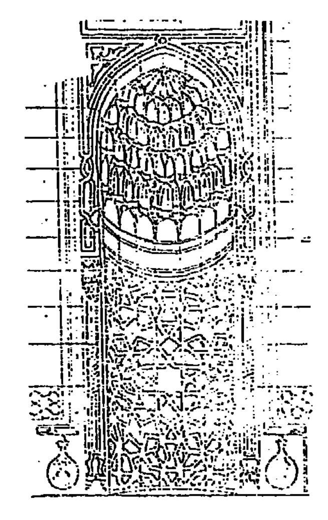
إن الشرافات أحد العناصر المعمارية التى ظهرت قبل الإسلام كعنصر وظيفى ، حيث كانت " أحد العناصر الدفاعية فى المدن والقلاع والأبراج ، وهى حجارة تبنى متقاربة فى أعلى السور وحوله ، يحتمى ورائها المدافعون ، ومن خلالها يشرفون على المهاجمين ويطلقون عليهم السهام ، وتسمى كذلك كل زخارف تشبهها " (3) .

١– يحيى وزيري : (موسوعة عناصر العمارة الإسلامية –٢) ، مرجع سابق ، ص ١٣٥ .

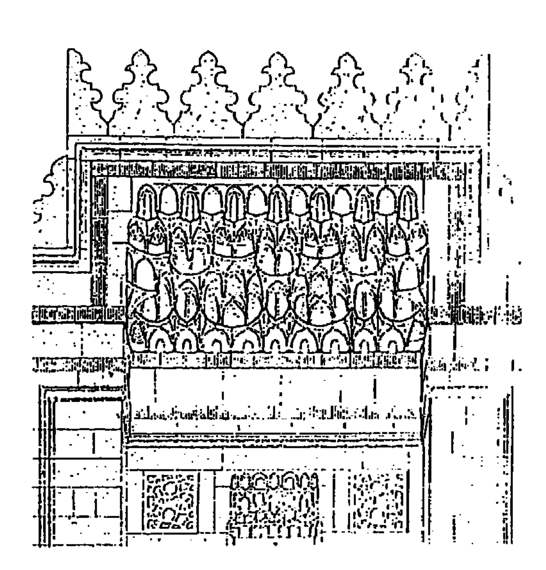
٢،٣ عبد الرحيم غالب : (موسوعة العمارة الإسلامية) مرجع سابق ، ص ٣٩٨،٤٠٣، ٢٣٣



مقرنصات تحمل شرفات المآذن



مقرنصات تكون حنية محراب



مقرنصات تجمل مدخل أحد المساجد الأثرية

شكل (٣٧)

نماذج للمقرنصات وإستخدامها جماليا فى العمارة الإسلامية

عن : يحيى وزيرى : (موسوعة عناصر العمارة الإسلامية -٢) ، مرجع سابق ، ص ١٣٥ .

وقـد كثر إستخدام الشرافات كعنصر زخرفى تزيينى فى واجهات العمارة الإسلامية ، حيـث إلتفـت كصف متلاصق حول الجدران الخارجية فى أعلاها ، وقد رأي فيها المعمارى المسـلم رمـزاً تجريدياً معبراً عن الوحدة من خلال تساوى عناصرها وتراصفها متجاورة أو متماسة ، كما أنها كانت تحصر فيما بينها أشكال سالبة ناتجة من تجاورها فأعطت علاقة تبادلية لـلأدراك مـا بيـن الشكل والأرضية ، كما أنها بإتجاه عناصرها لأعلى أخذت العين معها إلى الإندفـاع نحو السماء ، " والعامة يطلقون على الشرفات تسمية العرائس لأنها فى بعض الأحيان تشـبه أشـكالاً آدمـيـة تجريدية تتلاصق أيديها وأرجلها " [1] ، وقد أخـذت الشرافات أشكالاً مـتعددة ، (شـكل-٣٨) يوضـح بعض نماذج من هذه الأنواع كالشرافات المسننة والمورقة بأشكالهما المتعددة .

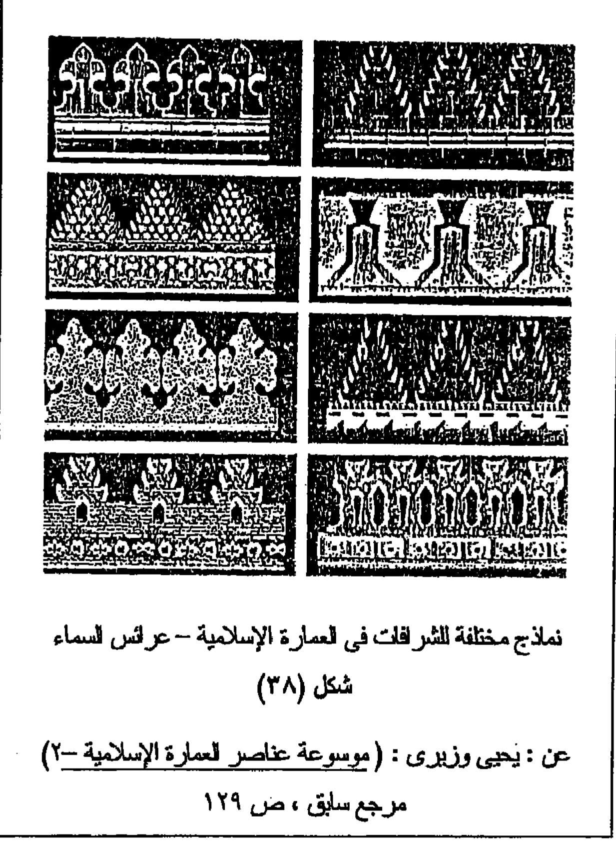
وعلاقة التبادل ما بين الشكل والأرضية نجدها أيضاً فى (الصنج المزررة) ، والتى تقوم على تـرابط كـل كـتلة حجـر مشكلة للعقود مع ما يجاورها من قطع أخرى عن طريق قصقصة الحروف بطريقة السالب والموجب لتجميعها ، ومن خلال أحجار ذات ألوان متنوعة مما أعطاها حساً زخرفياً رائعاً وقوة معمارية أكثر ، وبدت فى أشكالها الخارجية كقطع زخرفية رائعة تحمل علاقـات تبادلـية ما بين الارضيات والأشكال ، وقد كثر إستعمالها فوق المداخل والشبابيك فى واجهات العمارة الإسلامية ، (شكل -٣٩) يوضح هذه العلاقة التبادلية فى الصنجات المزررة ، كمـا يوضح نموذج (الأبلق) فى البناء ، وهى أحد أساليب بناء الجدران التى قامت على أساس وضـع أحجار البناء فى صفوف أفقية متتابعة من خلال لونين من الأحجار يشكل كل منها صفاً أفقـياً ، ممـا يحق تجميلاً زخرفياً للواجهات ، كما يعطى إحساساً بأفقية البناء وإستقراره وترابط جمـيـع أجـزاءه ويحقق توازناً للمبنى المعمارى من خلال علاقة التعامد الناتجة من الإتجاه الأفقى للبناء ورأسية المآذن فوقه ، ويشكل أسلوب الأبلق فى البناء مع بقية العناصر المعمارية أدوات تحقيق القيم الجمالية لواجهات العمارة الإسلامية .

*** المشربية** - Latticewindow:

ظهـرت كأحد العناصر المعمارية التى تحمل بعداً وظيفياً وجمالياً أيضاً ، وقد ظهـرت المشربيات الأولى قبل الإسلام ، وبخاصة فى البلدان ذات المناخ الحار الملئ

١- يحيى وزيرى : (موسوعة عناصر العمارة الإسلامية -٢) ، مرجع سابق ، ص ١٢٧

بالأتـــربة ، وقـــد شـــاع إستخدامها فى العمارة الإسلامية بداية من القرن الرابع عشر الميلادى وحتى القرن التاسع عشر الميلادى .



نماذج مختلفة للشرافات فى العمارة الإسلامية – عرائس السماء

شكل (٣٨)

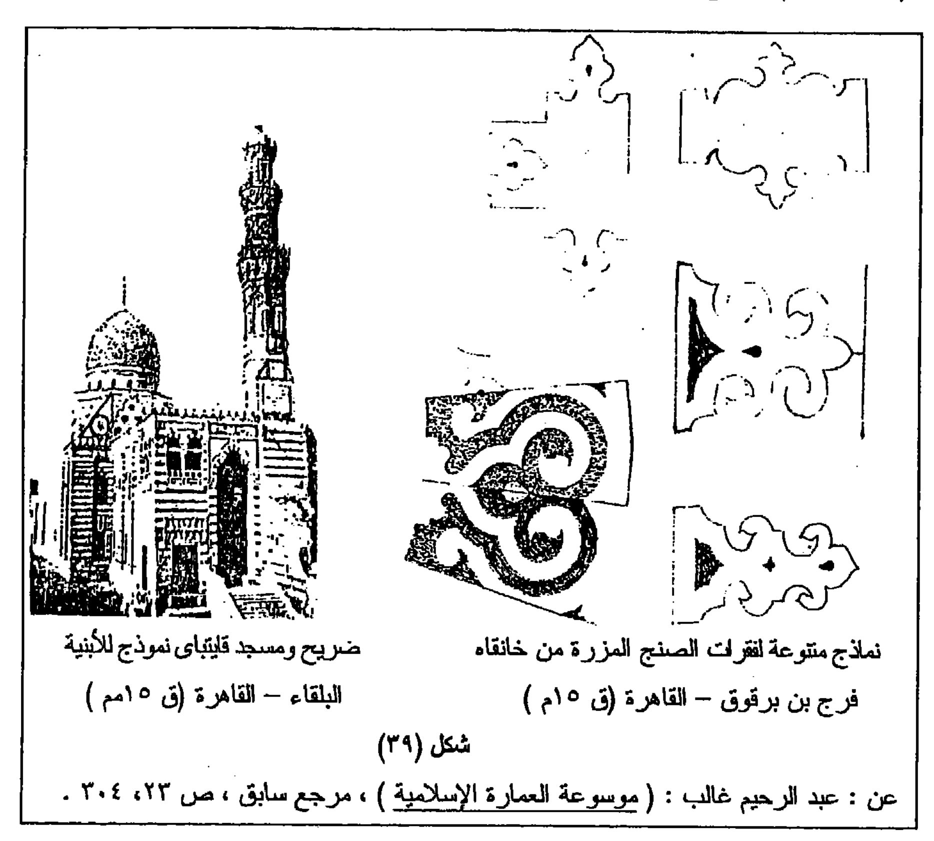
عن : يحيى وزيرى : (موسوعة عناصر العمارة الإسلامية –٢)

مرجع سابق ، ص ١٢٩

" وقد واجه المعمارى العربى فى البلاد الحارة مشكلات التهوية ، والإضاءة ، والإطـــلال علـــى الخـــارج ، وإستقبال أشعة الشمس .. ولعل (المشربية) كانت حلاً موفقاً للتغلب على مشكلات التهوية والإطلال على الخارج وتخفيف حدة الضوء "[1] ، وذلـــك مـــن خلال النظام الإنشائى لتـــلك المشربيات ، والتى كانت تلعب دور النافذة فى الطوابـــق العليا فى المنازل والقصور ، حيث " يكمن مضمون الطريقة التى تصنع بها المشربية فى خرط الوحدات الخشبية الدقيقة التى تسمى (برامق) والتى تتخذ أشكالاً متنوعة أهمها الكرة والمكعـــب ، وبتجمـــيع مثل هذه البرامق مع بعضها فى نظام معين تنتج مسطحات من الستائر المخـــرمة .. ومثل هذه المشربيات قد تزين بحشوات من برامق ذات شكل مختلف ، على هيئة المنـــبر أو المشكاة ، أو عناصر كتابية .. ومن المشربيات نوع رقيق تنوعت مقاسات حباته ..

١– ثروت عكاشة : (القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية) ، مرجع سابق ، ص ٩٠ ، ٩١ .

ممـــا ينــتج عنه تباين .. وإذا أضفنا إلى ذلك إمكانية إستخدام أنواع مختلفة من ألوان الخشب .. يمكن أن نتصور الفرصة الكبيرة لإبتداع علاقات شكلية (ضوئية ولونية) متنوعة وجميلة "[1] ، (شكل –٤٠) يوضح نموذجان لمشربيات فى منازل القاهرة الإسلامية .



نماذج متنوعة لفقرات الصنج المزرة من خانقاه فرج بن برقوق – القاهرة (ق ١٥م)

ضريح ومسجد قايتباى نموذج للأبنية البلقاء – القاهرة (ق ١٥مم)

شكل (٣٩)

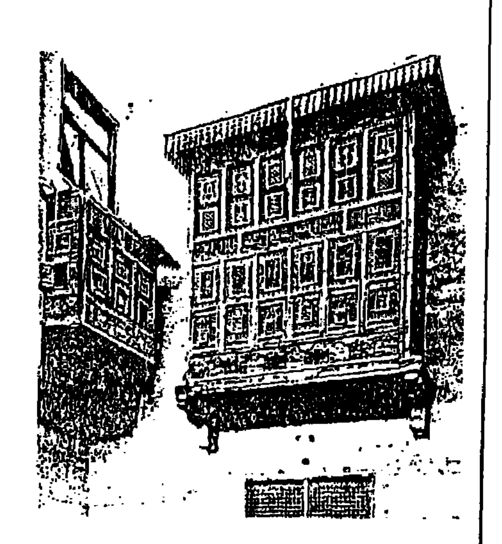
عن : عبد الرحيم غالب : (موسوعة العمارة الإسلامية) ، مرجع سابق ، ص ٢٣، ٣٠٤ .

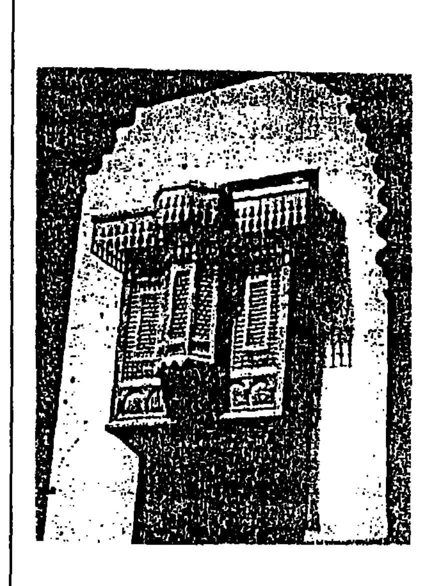
" أما التأثير الجمالى والمعنوى الذى سيحدثة إنشاء مشربية أو (ساتر) بطريقة الخرط ، فهو أنه عـــند الـــنظر إلـــيها من الداخل ستبدو وكأنها نتحـــت مـــن الضـــوء أشكالاً ، وتخضعها لهيئة الهندسية ، كما تحجب الضوء الساطع خارجها ، فلا يدخل منه إلا بصيصاً خفيفاً ، يدفع المشاهد إلى نوع من التأمل "[2] ، كما أن النظر إليها من الخارج يوضح ترابطها ببقية العناصر المؤلفة للمبنى من خلال أشكال الزخارف المحفورة عليها ، والناتجة من تجميع (البرامق) مع بعضها ، ومـــا تحدثه تلك الوحدات من إحساس بالتبادل إلا دراكى ما بين الأشكال والفراغات المحصورة

---

١ ، ٢ محسن عطية : (موضوعات فى الفنون الإسلامية) ، مرجع سابق ، ص ١٢٥ ، ١٢٦

بيـــنها ، شأنها فى ذلك شأن التأثير الإدراكى للشرافات والصنج المزررة ، كما أن بروزها عن جـــدار المبنى يعطى إحساساً بالتنوع فى عمق السطح إضافة إلى تنوع الملمس الناشئ من تنوع حبات البرامق مما يضيف ثراءاً زخرفياً للواجهات المعمارية التى تحملها .





نموذج للمشربية من منزل زينب خاتون بالقاهرة — شكل (٤٠) — نموذج للمشربية من منزل جمال الدين الذهبى بالقاهرة

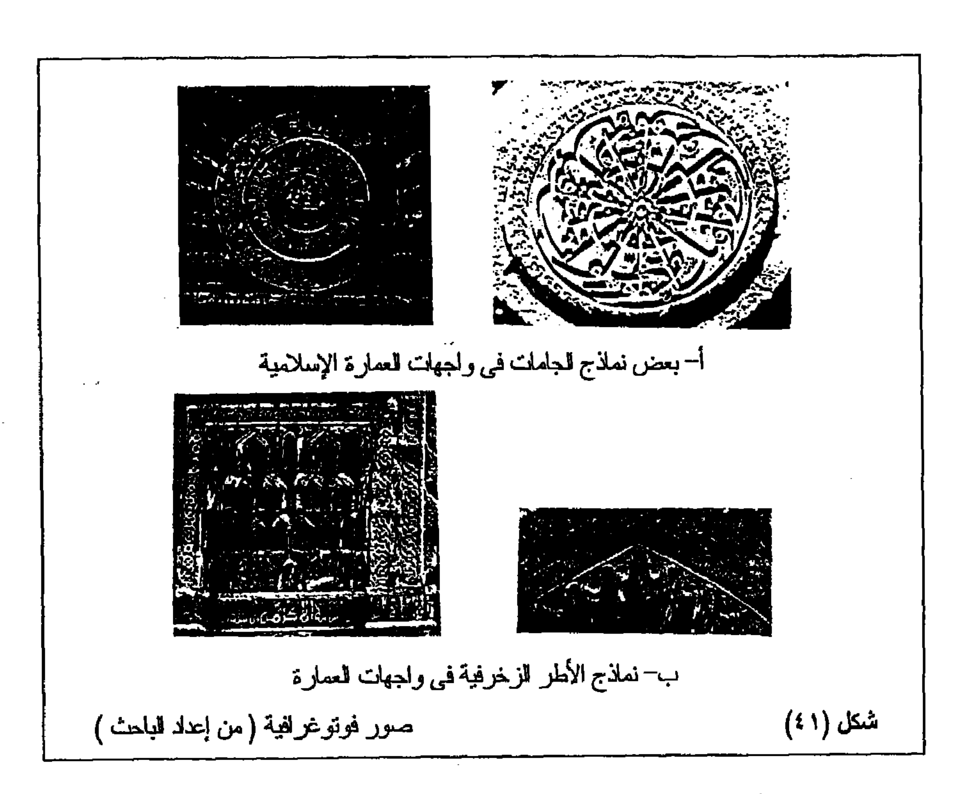
نموذجان يوضحان جماليات المشربيات فى اجهات المنازل ونظم تجميع البرامق والحشوات بهما لإعطائهما البعد الجمالى بجانب الوظيفى .

عن : ثروت عكاشة :(القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية) ، مرجع سابق ، ص ٩٣، ٩٤

*** الإطارات والجامات** – Frames and Compartments:

الإطارات والجامات يمثلان عنصران من عناصر التجميل لواجهات العمارة الإسلامية ، والإطار عنصر يحيط بأخر لجمع أجزاءه وتقويتها وتزيينها كما فى إطارات النوافذ والابواب ، كما يعنى " كل ما يحيط بالعقود والواجهات والزخارف والأفاريز والازارات ، ودور هذا النوع

تزييــنى بحـــت "(١) ، وعلـــيه فـــإن الأفاريز (*) البارزة أعلى جدران الواجهات والأزارات (*) المتنوعة التى تأخذ أشكالاً حدودية هندسية متنوعة على الواجهات المعمارية تتحرك جميعها وفق الإطارات المحددة لها، والتى تحقق إيقاعاً حركياً متنوعاً على مسطحات المبانى المعمارية ، كما أن حركـــتها الأفقية حول المبنى تزيد من الإحساس بأفقية المبنى وتقلل من إرتفاع اسطحه ، كما أنهـــا تقسم أجزاء الواجهات مما يخفف من ثقل مادة البناء المشيدة بها ، وتزيد من تناغم السطوح بفعل تنوع ملامسها بفعل ما بداخل تلك الأطر من عناصر تزيينية أخرى .



أ- بعض نماذج الجامات فى واجهات العمارة الإسلامية

ب- نماذج الأطر الزخرفية فى واجهات العمارة

شكل (٤١) صور فوتوغرافية (من إعداد الباحث)

والجامــــات أيضاً تعد من العناصر التى يحيط بها إطار ، ولكنه يحدد لها شكلاً مميزاً هندســياً ، حيــث أن " الجامة مساحة منقوشة بيضاوية أو مستديرة فى وسط النقوش

١- د. عبد الرحيم غالب : (موسوعة العمارة الإسلامية) ، مرجع سابق ، ص ٦٣ .

* الأفاريز : شرائط معمارية غالباً أفقية (لها علاقة بالكرانيش) .

* الأزار : تـــرديد لخطـــوط الإطار وبنسب أقل أو خطوط تحدد الإطارات والجامات وتتحرك على الواجهة فيما بين العناصر المعمارية .

الإســلامية" (1) ، وقــد ظهرت كثيراً على واجهات العمارة الإسلامية وحملت بداخلها عناصــر زخرفية متنوعة وكتابات تتفق وحدود تلك الجامات ، وقد لعبت دوراً جمالياً على الواجهات المعمارية من خلال إطاراتها القوسية التى أعطت تغيماً حركياً لأسطح الواجهــات ، (شــكل – ٤١أ،ب) يوضـــح بعــض نماذج الأطر الزخرفية والجامات المستخدمة فى واجهات المَبانى المعمارية الإسلامية .

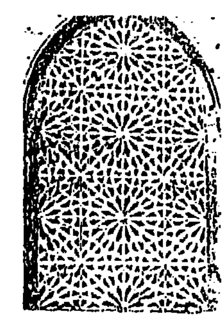
*** الزخارف الإسلامية – Islamic ornaments :**

الزخــرفة تعنى التجميل والتزيين ، والزخارف هى تلك العناصر التى تحقق الجمــال ،والــزخارف الإسلامية عناصر تميز المسطحات وتكسبها طابع خاص يمثل الفكــر الإســلامى ، وقــد مــلأت تلك الزخارف جميع الأسطح التى وصلت إليها يد الحرفييــن والصــناع والفنانيــن المسلمين ، قد كانت العمارة من أهم المجالات التى إحتوت على الزخارف الإسلامية بجميع صورها الهندسية والنباتية .

اما العناصر الزخرفية فقد كانت كثيرة ومتنوعة وقد إتسمت جميعها بالتجريد لتــتفق ومنهج العقيدة الإسلامية ، واشهر هذه العناصر الرقش العربى– Arabesque – بصورتيه الهندسية واللينة ، وقد ظهر الرقش على معظم واجهات العمارة الإسلامية فــى صورة زخارف هندسية ونباتية (شكل–٤٢) وقد إبتكر المصمم الإسلامى أشكالاً متنوعة من الزخارف الهندسية " تتولد من إشتباكات قواطع الزوايا أو مزاوجة الأشكال الهندســية ، لتحقيق مزيد من الجمال الرصين .. ومن أبرز أنواع الزخارف الهندسية الــتى إمتازت بها الفنون الإسلامية الأشكال النجمية متعددة الأضلاع ، والتى تشكل ما يســمى (الأطــباق النجمية) ، والتى إنتشرت فى مصر .. والشام .. والعراق .. أما الزخارف النباتية فهى فى أكثر الأحيان عناصر زخرفية مجردة كل التجريد ، فلا نكاد نتبيــن مــن الفروع والأوراق إلا خطوطاً منحنية أو ملتفة يتصل بعضها ببعض" (2) ، وقــد ظهــرت تلــك الزخارف اللينة داخل الأطر والجامات الزخرفية الموجودة على واجهــات العمــارة الإسلامية ، فحققت من خلال العلاقات التشكيلية فيما بينها وكذلك المســاحات الــتى شــغلتها على مسطحات العمارة قيماً جمالية تشكيلية لتلك الأسطح المعمارية .

١– ثروت عكاشة : (القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية) ، مرجع سابق ، ص ٣٤٤ .

٢– أبو صالح الألفى : (الفن الإسلامى .. أصوله . فلسفته ، مدارسه) ، مرجع سابق ، ص ١١٢ : ١١٥

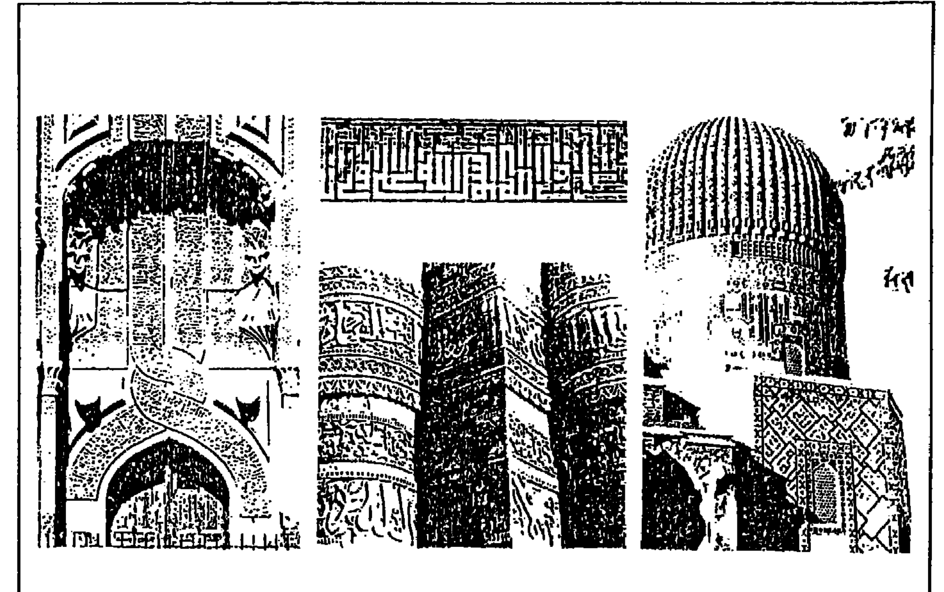



نموذج للزخارف الهندسية والنباتية الإسلامية
من مدرسة برقوق القاهرة قرن ١٤ م
شكل (٤٢)
عن : عبد الرحيم غالب (موسوعة العمارة الإسلامية) ، مرجع سابق ، ص ٢٣٥

*** الخط العربي كعنصر من عناصر الزخرفة الإسلامية :**

ومـــن أشـــهر العناصـــر الزخرفـــية الإســـلامية أيضاً العناصر ا لكتابية – Calligraphy – حيـــث أدرك الفـــنانون المســـلمون أن الخـــط العربى يمثل عنصراً تجـــريدياً ، له مـــن الخصـــائص الفنـــية ما يجعل منه عنصراً زخرفياً طيعاً ، يحقق الأهـــداف والقـــيم الفنـــية الجمالية ، وقد تطور الخط العربي تطوراً كبيراً وخرج فى صورة أنواع متعددة ترجع جميعها إلى نوعان رئيسيان هما النسخى اللين والكوفى الجاف .

وقـــد إنتشر إستخدام الخط العربى كعنصر زخرفى على واجهات العمارة فى مخـــتلف الأقطار الإسلامية ، وقد إستطاع أن يتحرك على الاسطح فى هيئات وأشكال مخـــتلفة بفعـــل ماله من خصائص ومقومات تشكيلية خاصة به (شكل–٤٣) ، ولعل الـــنماذج الموضحة فى هذا الشكل توضح أساليب استخدامات الخطوط العربية كعنصر زخـــرفى على واجهات العمارة الإسلامية ، وكيف تم توظيف الخط العربى للربط بين أجـــزاء الواجهات من خلال توزيعه داخل الإطارات الزخرفية والتى تعمل على ربط المســـتويات الرأســـية بالأفقية أو بالقبة ، وكذلك توضح مهارة الخطاط الإسلامى فى إســـتخدام الخطوط العربية بأنواعها المتنوعة لتزيين أغلب المسطحات الخارجية للمساجد فى دول الشرق الإسلامى .



نماذج من توظيف الكتابات العربية زخرفيا فى واجهات العمارة الإسلامية

شكل (٤٣)

عن . Deborah pownall : (Architecture of the Islamic world) , Ibd, P.150, 151

وقد إستطاع الفنان الإسلامى تطوير الخطوط العربية من خلال تفهمه لطبيعة الخـــط المجرد كعنصر تشكيلى أولى يتألف منه أشكالاً وعناصر أكثر تعقيداً من خلال حـــركة الخـــط وسمكه وإتجاهه ، حيث أدرك " أن الخطوط وهى تتعامد بزوايا قائمة تصـــنع الإســـتقرار والســـكون . وبميلها وإنحرافها بعضها تجاه بعض تعطينا إحساساً بحركة وحيوية .. فكلما إمتلك الخط حيوية الحركة ، وطاقة كامنة ، كلما تخطى بذلك حـــدود السطح ذى البعدين ، إلى الفراغ اللانهائى ، والمشاهد بتتبعه لإتجاهات الخط ليستكشـــف إيقاعـــه – إرتفاعاته وإنخفاضاته ، سكونه وحركته ، ومن هنا غدا العمل الزخـــرفى فى الفنون الإسلامية ، مع إضافة عنصر الخط بأنواعه ما يثير فعالية ذهنية حقيقـــية " [١] ، ويحول مسطحات العمارة الساكنة الجامدة إلى تكوينات إيقاعية حركية متـــناغمة ، ولأهمـــية الدور الجمالى للكتابات العربية على واجهات العمارة الإسلامية وإرتـــباطها المباشـــر بموضوع البحث ، سوف يقوم الباحث فى نقطة لاحقة بالتعرض

١- محسن عطية : (موضوعات فى الفنون الإسلامية) ، مرجع سابق ، ص ٨٩ : ٩٣ .

للخطـــوط العربـــية بقـــدر أكثر تفصيلاً للتعرف على خصائصها الإنشائية ومقوماتها التشكيلية وتطورها وأساليب صياغتها على واجهات العمارة الإسلامية كعنصر زخرفى .

إن أهمية استخدام الخط العربى في زخارف واجهات العمارة الإسلامية ترجع إلـــى أصـــالة هـــذا الأستخدام ، فإن كان من الممكن أن نجد متشابهات فى الفنون مع الاســـتخدامات الزخرفـــية الأخرى .. فإن الخط العربى يصبح سمه متفردة تميزت بها زخرفة العمائر الإسلامية بمختلف أنواعها .

وقـــد كانت أصالة هذا الأستخدام أحد المبررات التى دعت الباحث إلى اتخاذ هـــذا التوظـــيف كمدخل لحلول جمالية لواجهات العمارة الحديثة فى مصر ، لإكسابها الشخصية المميزة وتأكيد فرادتها .

٢- القيم الجمالية لواجهات العمارة الإسلامية :

المقصـــود بالقـــيم الجمالية هنا مجموعة المواصفات التى توفر أنظمة تشكيلية جيدة الترابط فى عناصر الواجهات المعمارية وممتعة للرؤية عند مشاهدتها ، أى أنها نفس المواصفات المطلوب تحقيقها داخل أى عمل فنى كى يتصف بالجمال .

وتـــتحقق القـــيم الجمالية التشكيلية فى عناصر واجهات العمارة الإسلامية من خـــلال تفاعل تلك العناصر فيما بينها من خلال علاقات ونظم التشكيل وترابطها داخل الهيكل الإنشائى للواجهات ، وتعرف أيضاً القيم الجمالية للعمارة الإسلامية بأنها " القيم الـــتى أنبتـــتها المؤثرات البيئية وتشبع بها ذوق الإنسان العربى فى ظل الدين الجديد ، وحملهـــا الفـــتح الإسلامى إلى البلاد المحيطة ، فميز بها عمارة محلية إسلامية ترجع بســـماتها إلـــى خصائص البيئة الصحراوية" (1) ، وهى البيئة التى عاش وتفاعل معها الإنســـان العـــربى ، وقـــد تـــبلورت تلـــك القيم الجمالية لواجهات العمارة الإسلامية وعناصـــرها فـــى عدة مبادئ وهى : الوحدة والتنوع ، الإيقاع ، الإتزان ، والتوافقات اللونية ، بالإضافة إلى التناسبات الجميلة فيما بين العناصر ، وتعمل تلك القيم الجمالية معـــاً وتـــدرك كلهـــا فى آن واحد عند مشاهدة إحدى الواجهات المعمارية الإسلامية ، وســـوف يتـــناول الباحـــث هذه القيم الجمالية فردياً للتعرف على كل منها ودورها فى تحقيق الجمال لواجهات العمارة الإسلامية .

١- ألفت يحيى حمودة : (نظريات وقيم الجمال المعمارى) ، مرجع سابق ، ص ٣٣ .

إن توظـيف الخط العربى فى زخرفة العمارة الإسلامية قد تطلب بالضرورة أن يـتوافق مـع بقـية العناصر التى تم ذكرها ، وأن تكون القيمة الجمالية ناشئة عن تفاعله مع هذه العناصر وهذا ما سيتناوله الباحث بشكل تفصيلى فى موضع لاحق .

أ- الوحدة والتنوع – unity and Variety :

وهمـا مـبدءان أساسـيان لتحقيق الجمال لأى عمل فنى ، ومنها فن العمارة وواجهاتها ، إلا أن مبدأ الوحدة فى الفنون الإسلامية كان هو المبدأ الواضح فى أذهان الكثـير من المستشرقين ، مما جعلهم يصفون الفن الإسلامى بأنه فن زخرفى قائم على وحـدة العناصـر والأشكال ، ولعل فى هذا تجاوز للحقيقة ، " فما من شك فى أن لكل خلافـة مـن الخلافـات الإسلامية التى تعاقبت طرازها المتميز فى البناء والزخرفة المعماريـة .. وقد كان مبعث هذا الحكم الجائر هو أن هذه الفئة لم تدرك غير الوحدة العامـة فـى الطـابع ، التى يتميز بها فن العمارة وفنون الزخرفة الإسلامية بما فيها الكتابة ، وإنها عجزت عن إدراك التنوعات الدقيقة فى التفاصيل"[١] .

فـالوحدة والتنوع وجهان لعملة واحدة تسعى لتحقيق الترابط بين أجزاء العمل بدون تكرار رتيب ، " فالوحدة – unity ، ذلك الأساس الجمالى الذى يعبر عن سعى الفـنان نحو تحقيق قيمة جمالية ناتجة عن محاكاة قيمة الكلية والعضوية فى التصميم ، والـذى يتمـثل فى ضرورة إئتلاف التباينات والتمايزات الكمية للعناصر فى عضوية تخلـع علـى التصـميم قـيمة جمالية أخرى تكمن فى التنوع- variety القائم على التبايـنات الكيفـية كنواتج ، وهو ما يطلق عليه قيمة الوحدة فى التنوع [٢] ، ولعل هذا يكمـن فـى تعدد نسب وأحجام الاشكال وتنوعها فى وحدة الطابع المميز لعناصرها ، وقد حفلـت العمـارة الإسـلامية وبخاصة واجهاتها بأمثلة عديدة تحقق فيها مبدأ الوحدة مع التنوع ، وبالنظر إلى (شكل – ٤٤) نلحظ الأمثلة الدالة على ذلك .

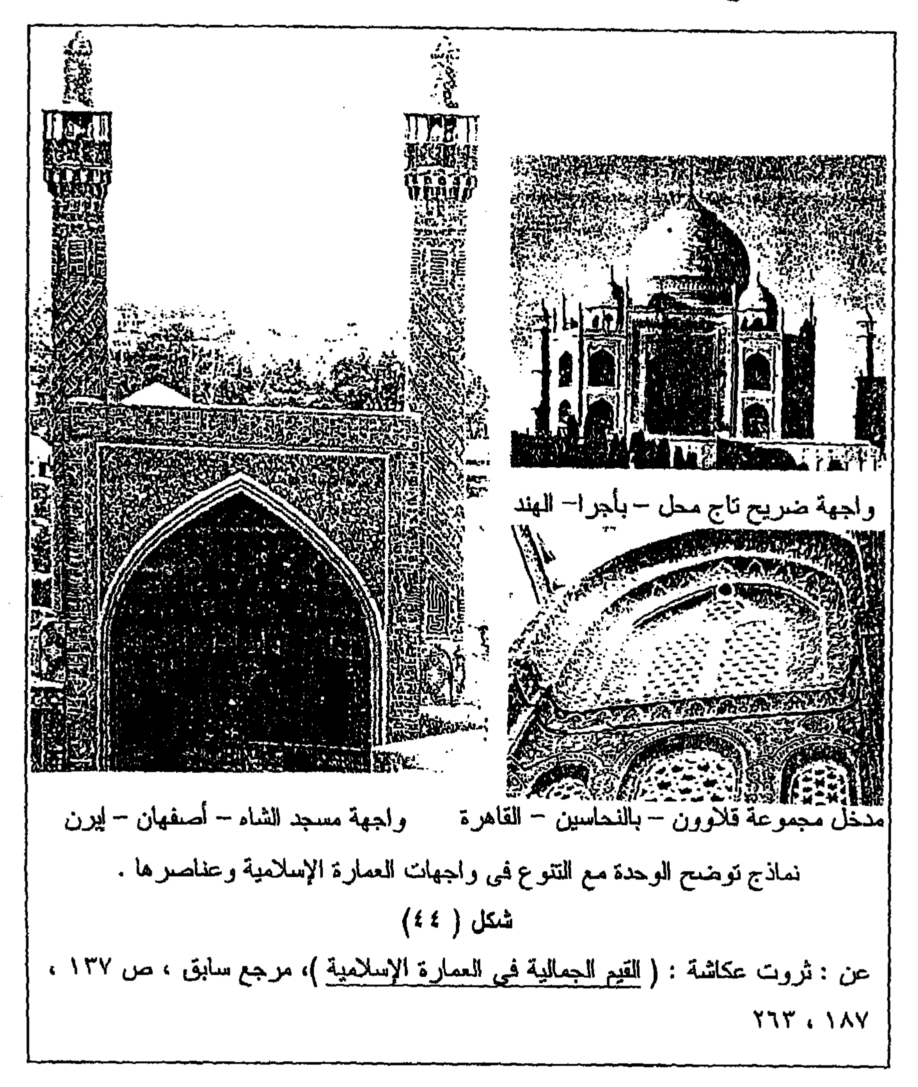
حيث المثال الأول الذى يمثل واجهة ضريح تاج محل بالهند ، الذى إختار له المعمـارى شـكلاً موحداً وهو العقد والقبة المخموسة ،ولكنه نوع فى مقاساتهما عند

١- ثروت عكاشة : (القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية) ، مرجع سابق ، ص ٣٤ ، ٣٥ .

٢- حاتم عبد الحميد : (أثر المتغيرات الإدراكية للون على الوظائف الحركية للحرف الكوفى كمصدر لإثراء التصميمات الزخرفية لطلاب كلية التربية الفنية) ، مرجع سابق ، ص ٧٢ .

الـتكرار لتحاشـى الملـل والرتابة فى الشكل الإجمالى للواجهة ، مما حقق تنوعاً فى الحجوم والأماكن ، ووحدة فى عناصر الشكل فى نفس الوقت .

والمـثال الـثانى يمـثل الجزء العلوى من مدخل ضريح قلاوون بالنحاسين بالقاهرة ، وتتضح به الزخارف المؤلفة من الجص المشغول ، وبالنظـر الدقيق إليهـا



واجهة ضريح تاج محل – بأجرا– الهند

مدخل مجموعة قلاوون – بالنحاسين – القاهرة   واجهة مسجد الشاه – أصفهان – إيرن

نماذج توضح الوحدة مع التنوع فى واجهات العمارة الإسلامية وعناصرها .

شكل (٤٤)

عن : ثروت عكاشة : (القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية)، مرجع سابق ، ص ١٣٧ ، ١٨٧ ، ٢٦٣

نجدهـا زخارف هندسية وزخارف نباتية متكررة على الجدار ، وبالرغم من وحـدة طـابع كل منهما إلا أن المصمم الإسلامى قد حقق تنوعاً كبيراً فى كل منهما خـلال التكرار فحقق تنوعاً فى الزخارف الهندسية من خلال الحجوم وكذلك من خلال

إخـــتلاف الأســـاس الإنشـــائى لأشكاله وحركة الخطوط المؤلفة منها ، وكذلك تنوعت زخارفـــه النباتـــية من خلال تنوع أحجامها ، وكذلك تنوع حركات الخطوط ودورانها والعناصـــر التزينـــية المضافة لها مما حقق تنوعاً على السطح ووحدة عامة تربط بين عناصره هى وحدة الطابع .

والمـــثال الثالـــث ويمثل إحدى واجهات مسجد الشاه بأصفهان ، وتتضح فيه الكـــتابات العربـــية الزخرفية على الواجهة وقد تنوعت حركاتها وأشكالها وأقلامها مع الحفـــاظ على وحدتها من خلال وحدة النوع حيث تمثل جميعها الخط العربى ، وكذلك كـــل مـــن الخطـــوط اللينة والكوفية تمثل وحدة طراز فى الكتابات وتنوعاً فى إسلوب التـــناول علـــى المســـطحات مما يعطى مثالاً واضحاً للوحدة فى الطابع مع التنوع فى المقاسات والإتجاهات والأشكال

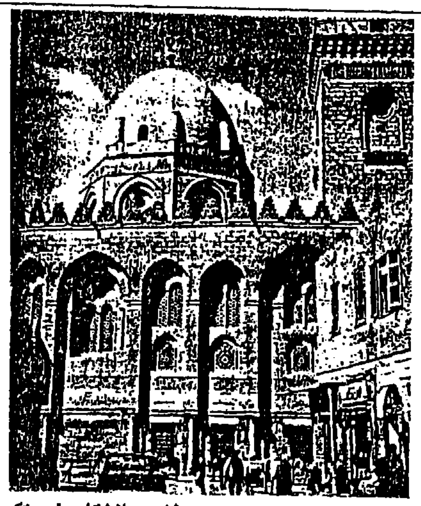
ب- الإيقاع – Rhythm:

يمـــثل الإيقـــاع أحد القيم الجمالية داخل العمل الفنى ، ويعرف الإيقاع بأنه " تكـــرار لعنصر على مسافات زمنية أو طولية متساوية أو منتظمة التدريج تصاعدياً أو تنازلـــياً " [١] ، ويكمن فى هذا التكرار ونظام ترتيبه شكلاً من أشكال الحركة التقديرية التى تدركها العين بفعل توزيع العناصر ، وبتغيير نظم تكرار العناصر وأشكالها تتغير أشـــكال الحـــركة التقديرية التى تدركها العين داخل عناصر العمل الفنى بكافة صوره ومنها واجهات العمارة الإسلامية وعناصرها ، " ذلك التغير فى الواقع يتمثل فى كون الإيقاع كمفهوم فى الفن يرتبط بعنصرين أساسيين .. الزمانى .. المكانى (الزمكانية) حيـــث يمـــثل المكان فى العمل الفنى الحدود المكانية التى تشغلها العناصر الشكلية أو المفـــردات ، ويمـــثل الـــزمان الحركة والسرعة والإنتظام والتغير فى معدل الفترات المـــتخللة مـــا بين المفردة وتكرارها " [٢] ، وقد إستطاع الفنان الإسلامى أن يحقق

١- ألفت يحيى حمودة : (نظريات وقيم الجمال المعمارى) ، مرجع سابق ، ص ٣٣، ٣٤ .

٢- حاتم عبد الحميد : (أثر المتغيرات الإدراكية للون على الوظائف الحركية للحرف الكوفى كمصدر لإثراء التصميمات الزخرفية لطلاب كلية التربية الفنية) ، مرجع سابق ، ص ٧٣ ، ٧٤ .

الإيقـــاع من خلال الترديد المستمر لنظام معين خلال إسلوب حياته ، وكذلك فى صور مرئـيات الطبــيعة من حوله وتكرار العناصر داخلها ، وقناعته بأن للإيقاع فى حياة الفــرد علاقة وثيقة وأصل عضوي مع نظام الحياة ، وإنعكست تلك القناعة فى أغلب فنونه ومنها العمارة وواجهتها .



واجهة ضريح قلاوون – النحاسين – ويتضح نظامى الإيقاع فى تكرار العقود المتداخلة والشرافات أعلى الجدران

شكل (٤٥)

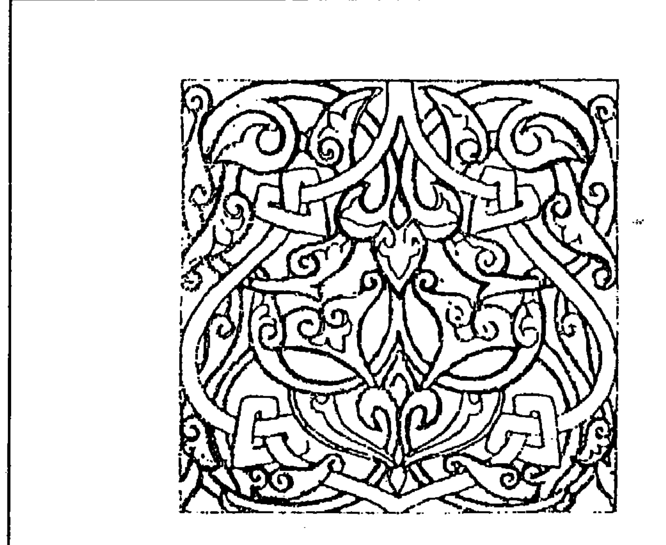
عن : ثروت عكاشة (القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية) ، مرجع سابق ، ص ١٩٠ .

تطبــيق الإيقاع من خلال تنظيم علاقات مجموعة العقود المتداخلة والشرافات أعلـــى الجـــدران فـــى نظامين مختلفين ، حيث تتكرر الشرافات وتستمر محققة إيقاعاً حركياً أفقياً حول الجدار ولكنه بصورة رتيبة نظراً لثبات عنصرى الزمان والمكان من خـــلال ثبات حجم الشرافات والمسافات فيما بينها ، بينما تحقق إيقاعاً حركياً فى إتجاه العمـــق بالنســـبة للعقود بفعل تنظيمها وتوزيعها فى نظام متدرج فى الحجم وكذلك فى المسافات من الخارج إلى الداخل وكذلك توزيع العقود أفقياً مع الإختلاف فى حجم تلك العقود على الواجهات .

كمـــا يقوم فن الأرابيسك الزخرفى على حركية الخط المستقيم والمنحنى ، من خـــلال وحـــدة متكررة لا نهائية ، وتحقق الإيقاع من خلال حجوم خطوطها وحركتها وتقاطعاتهـــا وفـــق النظام الذى تسلكه فى التشكيل ، كما يتضح الإيقاع أيضاً من خلال إستثمار علاقات التناظر والتبادل والتماثل فيما بين تلك الوحدات الزخرفية كما فى (شكل -٤٦)

جـ- الإتزان -Balance:

يعد الإتزان أحد القيم الواجب توافرها فى العناصر كى تحقق إستقراراً إدراكياً لعناصر العمل الفنى ، فهو يعنى " موازنة جميع الأجزاء الموجودة فـــى حقل مرئـــى



نموذج للأرابيسك الزخرفى ويتضح الإيقاع الحركى من خلال حركة الخطوط والتبادل والتناظر للعناصر .

شكل (٤٦)

عن : ألفت يحيى حمودة : (نظريات وقيم الجمال المعمارى) ، مرجع سابق ، ص ٣٥ .

معيـــن ، وايســـر الطـــرق لتحقيق ذلك هو أن نفكر فيها كمسألة مساواة فى الـــتعارض .. وينشأ من هذه القاعدة الإدراكية ثلاث أنواع واضحة لنظام الإتزان "[1] وهى الإتزان المحورى والإتزان الإشعاعى والإتزان الوهمى .

١- روبرت جيلام سكوت : (أسس التصميم) ، ترجمة عبد الباقى محمد إبراهيم ، محمد محمود يوسف ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، طبعة ثانية ، ١٩٨٠ ، ص ٥٤ .

ويتحقق التوازن فى واجهات العمارة الإسلامية من خلال علاقات التعامد فى أســس إنشـــائها ، وكذلـــك نظام توزيع العناصر المختلفة على الواجهة كوضع العقود المــتجاورة الــتى تتحرك منحنية من منشأ وتعود إلى نفس المحور الأفقى الخارج منه هذا المنشأ ، وكذلك إستغلال العناصر المعمارية الزخرفية كالإطارات والأفاريز التى تتحرك أفقياً لتعطى إحساساً بالإستقرار والسكون لعناصر الواجهات ، وكذلك من تعامد المــآذن على الواجهات ، ونظام توزيع الزخارف على ا لواجهات بما يحقق تعادلاً فى تأثير العناصر على عين المشاهد ، راجع (شكلى – ٤٤–٤٥) .

د– التوافقات اللونية – colours Accord:

للــون قيمة جمالية واضحة عند الفنان المسلم ، وعلى الرغم من قلة مجموعة الألـــوان فلقد شاع إستعمالها فى الأعمال الفنية ، وبخاصة فى أعمال الفسيفساء والتى إنتشر إستخدامها على واجهات العمارة فى دول الشرق الإسلامى .

وقد أستعملت الألوان فى الفنون الإسلامية لتؤدي وظيفة جمالية أساساً ، وتفهم المصــمم والفنان الإسلامى لخصائص اللون ساعده كثيراً فى تجميل واجهات العمارة الإســـلامية ، وذلـــك بتمكنه من تخفيف ثقل المواد المبنى بها تلك الواجهات من خلال ألـــوان عناصـــرها ، ومقدرتــه فى تحقيق توافقاً وإنسجاماً للألوان على تلك الاسطح المعمارية مما يثرى من جماليات تلك الواجهات وعناصرها .

هـ– النسب والتناسبات – Proportions and sections:

إرتبطـــت جمالـــيات الواجهـــات المعمارية الإسلامية بقيم النسب والتناسبات الرياضـــية إلـــى حد كبير ، حيث كان " الإحساس بجمال الوجهيات ينتج من التشكيل المـــنطقى للفراغات الخارجية وقد أضيفت إليها العناصر الزخرفية كالكوابيل المنحوتة الجمـــيلة ، والمقرنصـــات والمشربيات ، وعلى هذا النحو كان العامل الأهم فى تحقيق الجمال يكمن فى مراعاة النسب والمقاييس التى تتفق ووجدان الإنسان المسلم " [١] .

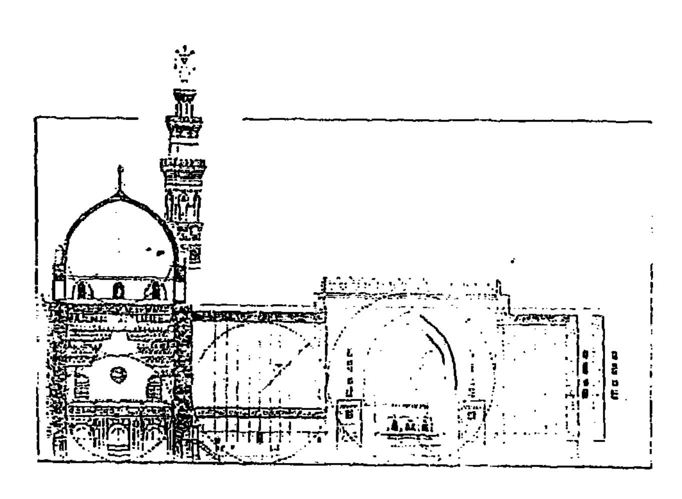
١– ثروت عكاشة : (القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية) ، مرجع سابق ، ص ٤٥ .

وعـــن إســـتخدام النســـب فى الأعمال الفنية ، نجد أن الفنانين المسلمين كانوا يرون أن " أحكم المصنوعات وأتقن المركبات وأحسن المؤلفات ما كان تركيب بنيته ، وتأليف أجزائه على النسبة الأفضل . والنسب الفاضلة هى (١:١ ، ١ : ٢/١ ١ ، ١ : ٣/١ ١ : ١: ٤/١ ١ ، ١:١/٨ ١) هـــذه النســـب التى إرتضاها الذوق العربى .. وقـــد إســـتعمل المســـلمون هـــذه النسب وطبقوها فى أعمالهم المعمارية بهدف تحقيق التناسبات الأجمل " [١] .

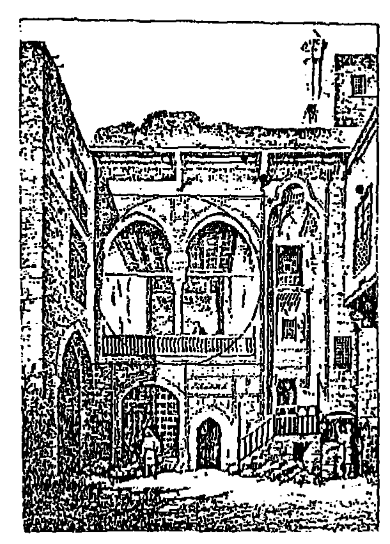
وبملاحظـــة (شكل –٤٧) يتضح لنا ثلاثة أمثلة لإستخدامات النسب الفاضلة فى مجال العمارة ، حيث يوضح المثال الأول النسب الفاضلة التى إستخدمت فى قطاع مســـجد الســـلطان حسن بالقاهرة ، ويوضح المثال الثانى تناسبات عناصر المسكن من خـــلال واجهـــة المقعد المطل على الحوش ببيت الأمير بالقاهرة ، كما يوضح المثال الثالث مراعاة النسب فى تناسبات أدق التفاصيل المعمارية مثل الفتحات والمشربية فى واجهة بيت إبراهيم كتخدا السنارى بالقاهرة .

وممـــا ســـبق يتضـــح لـــنا مجموعة القيم الجمالية التى تميزت بها العمارة الإســـلامية، وأكســـبتها الجمال التشكيلى الفنى ، كما إتضح لنا أيضاً مدى ترابط تلك القـــيم ببعضـــها الـــبعض ، وكيف تتفاعل جميعاً وتدرك فى آن واحد ، كما إتضح لنا مـــدى الـــترابط فيما بين العناصر الإنشائية الأساسية فى واجهات العمارة الإسلامية والعناصـــر الزخرفية المضافة لها ، وكيف كان الخط العربى أحد العناصر الهامة فى تجمـــيل واجهات العمارة الإسلامية وإكسابها الطابع والهوية المميزة لها ، وللتعرف علـــى المـــزيد مـــن الـــدور الذى لعبه الخط العربى زخرفياً على جماليات الواجهات المعماريـــة الإسلامية سوف يقوم الباحث بتناول عنصر الخط العربى من حيث نشأته واشـــكاله والصفات والخصائص التشكيلية المميزة له، والتى أتاحت له إمكانية إبداع تشكيلات زخرفية وعلاقات جمالية على واجهات العمارة الإسلامية فيما يلى :

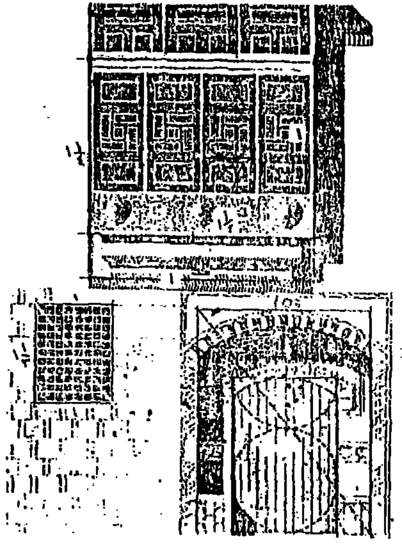
٢– ألفت يحيى حمودة : (نظريات وقيم الجمال المعمارى) ، مرجع سابق ، ص ٤٠ ، ٤١ .



المثال الأول لإستخدام النسب والتناسبات الرياضية فى علاقة الأجزاء
الرئيسية لقطاع من مسجد السلطان حسن بالقاهرة



المثال الثانى يوضح التناسبات بين
العناصر المعمارية فى الواجهة المطلة
على الحوش ببيت الأمير بالقاهرة



المثال الثالث يوضح استخدام التناسبات
الرياضية حتى فى أدق التفاصيل المعمارية
داخل العناصر كالمشربية والمدخل بمنزل
إبراهيم كتغدا السناري بالقاهرة

بضع النماذج الموضحة لإستخدام النسب والتناسبات فى العمارة الإسلامية

شكل (٤٧)

عن : ألفت يحيى حمودة : (نظريات وقيم الجمال المعمارى) ، مرجع سابق ، ص ٣١، ٤٣، ٤٥ ، ٤٧ .

ثالثاً : جماليات الخط العربى ومقوماته التشكيلية :

وضـــح ممـــا سبق أهمية الخط العربى كعنصر تم توظيفه فى زخرفة العمارة وقـــد بيـــن الباحـــث فى موضع سابق أن أصالة هذا العنصر قد دفعته لإعتباره مدخل لتجميل العمارة المصرية لذلك يناقش البحث فى هذه النقطة أهم جماليات الخط العربى للوقـــوف على أبعاده الخاصة التى تساعد على توظيفه جمالياً فى الحلول المعاصرة ، وســـوف يتـــناول الباحث الخط العربى من حيث نشأته الأولى وتطوره فى ظل الدولة الإســـلامية ، والأنـــواع العديـــدة التى ميزت فن الكتابة العربية وأطلق عليها الخطوط (الأقلام) العربية .

وسوف يتعرض بعد ذلك للأبعاد الاستطيقية فى الخطوط العربية ، ودور القيم التشكيلية فى تحقيق البعد الجمالى للخط العربى والاسس التشكيلية التى يتبعها المصمم الخطـــاط الإســـلامى فـــى تشكيلاته الخطية ، والمقومات التشكيلية التى إحتواها الخط العـــربى والـــتى أتاحت للخطاط حرية كبيرة فى إبداع تشكيلات خطية جمالية ظهرت على مختلف أنواع الفنون الإسلامية

١- الخط العربى . نشأته . تطوره . أنواعه :

ظهرت العديد من الآراء والنظريات حول نشأة الخط العربى وأصوله الأولى ، وإن إتفقـــت جمـــيعها علـــى ظهـــوره خارج أرض الحجاز ، وكان متأثراً بخطوط الحضـــارات القريـــبة منها ، وسوف يعرض الباحث موجز عن نشأة الخط العربى فى ضوء النظرية الحديثة ، والتطورات التى طرأت على الخط العربى بعد ظهور الإسلام حـــتى وصل إلى صورته السليمة التى نراه عليها الآن ، كما سيعرض الباحث بعض انواع الخطوط العربية التى ظهرت فى الحقبات المختلفة للحضارة الإسلامية ، والتى كانت تعد صوراً مميزة لهوية البلدان التى خرجت منها تلك الأنواع من الخطوط .

أ- نشأة الخط العربى فى ضوء النظرية الحديثة :

إتفقت العديد من الآراء التى بحثت فى أصول نشأة الخط العربى على ظهوره فى شمال الجزيرة العربية حيث مملكة (النبط) ، وقد تكونت من قبائل عربية نزحت من جنوب شبه الجزيرة العربية إلى شمالها حيث المدينة والتحضر بفضل صلة الجوار

بالحضـــارة الرومانـــية والأمـــم المـــتمدنة المجاورة لها ، ويذكر أن هؤلاء الأنباط قد أغـــــاروا على أقاليم (آرامية) ، وإتصلوا بالأراميين ، وتحضروا بحضاراتهم ، ثم تكونت لهؤلاء الأنباط دولة كانت عاصمتها (سلع) والتى تعرف اليوم (بالبتراء) .

" وتعلـــم الأنباط فيما تعلموا الخط الآرامى ، إذ كانت لغتهم العربية تنطق ولا تكتـــب ، وأخذوا يكتبون به لغتهم العربية وليستخدمونه فى سائر شئونهم العمرانية .. ولقـــد كانت كتاباته بطبيعة الحال غير متقنة إذا ما قورنت بالكتابة الآرامية ، من حيث رسم الحروف . ومع مرور الزمن إتسعت الهوة بين الخط الآرامى والخط الذى يكتب به الأنباط ، حتى صار للأنباط طابع خاص عرف (بالخط النبطى) . ثم تطور الخط النـــبطى وفقـــد صورته الأولى وأصبحت له صورة جديدة يمكن إعتبارها أول صورة للخـــط العربي فى العصر الجاهلى قبل الإسلام "[١] ، وهذا هو الرأى الذى إتفق عليه أكـــثر الباحثين ، والذى يوضح ان الخط العربى أخذ صورته الأولى من مجموعة من التطورات لخطوط سابقة له ، حيث ذكر الباحثون " أن الكتابة التى ظهرت فى جبيل ، إنتقلـــت إلـــى الأراميين ، وإستعمل الأنباط الكتابة الأرامية وطوروها ، وإمتد تطورها إلـــى العربـــية "[٢] ، كمـــا إتفق العديد من الباحثين أيضاً على " أن الكتابة العربية قد نشـــأت ونمـــت بين زمن نقش النمارة وزمن نقش زبد "[٣] ، أى فى الفترة ما بين القرنين الثالث والسادس الميلادى ، (شكل -٤٨) يوضح بعض أشكال الكتابات وتطورها من الصورة النبطية إلى الصورة العربية التى نراه عليها الآن .

ب- تطور الخط العربى بعد ظهور الإسلام:

كـــان إهـــتمام العرب بالكتابة محدوداً قبل ظهور الإسلام ، حيث كان قاصراً على فئة معيـــنة تلـــك الـــتى تعمـــل فى التجارة على نطاق كبير ، والممثلة فى أشراف القبائل لحاجـــتهم لتدويـــن مـــالهم ومـــا علـــيهم ، " ولـــم يـــتم إنتشـــاره إلا بعد بعث النبى

١- محمـــد عـــبد العزيز مرزوق : (الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين) ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ، ١٩٧٤م ، ص ٣٣ .

2- Cantineau : (Le Nabateen VoII) , paris, 1925 .

٣- غانم قدورى الحمد : (رسم المصحف) ، مؤسسة المطبوعات العربية ، بيروت ، ١٩٨٢م ، ص ٢٧

(صـلى الله عليه وسلم) ولم تنتشر الكتابة إنتشاراً واسعاً بين المسلمين إلا بعد غزوة بـدر ، حيث أمر النبى (صلى الله عليه وسلم) ، أسرى بدر ممن يعرفون الكتابة أن يفتدوا أنفسهم بتعليم عشرة من صبيان المسلمين الكتابة " [1] .

" وكانـت حاجـة المسلمين للكتابة نابعة من حاجاتهم لإستخدامها في أمورهم المعيشـية ، وذلـك لكتابة وتعلم القرآن الكريم ، أو لكتابة المداينات والعقود والمواثيق فيما بينهم ، أو لكتابة الرسائل إلى ملوك الدول المجاورة " [2] لدعوتهم إلى الدخول فى الإسلام، كما يوضح (شكل -٤٩) كتاب الرسول إلى المنذر بن ساوى أمير البحرين .

كتابة النمارة (حوران) ، ترجع إلى عام ٣٢٨م ، كتبت على شاهد قبر إمرؤ القيس بن عمرو ، يعتقد أنها كتابة نبطية كتبت بلغة عربية

كتابة حران (اللجاه) ، ترجع إلى عام ٥٦٨م ، وهى كتابة عربية ولكن بدائية ، والعبارة : أنا شرحبيل لمرطول سنة ٤٦٣ بعد مفسد خيبر بعام

كتابة زبد (شرقى حلب) ، حفرت على جدار كنيسة عام ٥١٢م ، وهى كتابة عربية بدائية ذات ملامح قبطية

بعض أشكال الكتابات وتطورها من الصورة النبطية إلى الصورة العربية المتداولة الآن

شكل (٤٨)

مأخوذة عن : عفيف البهنسى : (الخط العربى) ، دار الفكر ، دمشق ، سوريا ، ١٩٨٤م ، ص ٣٣،٣٤

١- حسن قاسم حبش : (الخط العربى الكوفى) ، مطبعة جامعة السليمانية ، العراق ، طبعة أولى ، ١٩٨٠م ، ص ١١ .

٢- عبد العزيز الدالى : (الخطاطة الكتابة العربية) ، مكتبة الخانجى ، القاهرة ، ١٩٨٠م ، ص ٤٣

وقـد إنتشـر الخـط العربى إنتشاراً كبيراً بإنتشار الإسلام فى معظم البلدان العربـية ، حتى اصبح رابطة لجميع الشعوب العربية ، " وقد عرف فى البداية نوعان من الخط ، الأول يعرف باسم الخط الكوفى وهو أقدم الخطوط العربية ويتميز بحروفه الحـادة ، والخط الآخر يعرف بالنسخى وهوَ أكثر مرونة وسهولة فى الكتابة والقراءة " [1] ، وقد أطلق عليها أيضاً التقوير والبسط ، اللين والمزوى .

كتاب الرسول (صلى الله عليه وسلم) ، إلى المنذر بن ساوى

(أمير البحرين) ، يدعوه فيه إلى إعتناق الإسلام .

النص كتبه بخط عربى قديم أحد كتاب الرسول (صلى الله عليه وسلم)

شكل (٤٩)

مأخوذة عن : سمير عطا الله : (روائع الخط العربى) ، دار عطا الله للطباعة

ظـل العمـل قائماً بهذين النوعين من الخطوط دون تطوير حتى عهد الدولة الأموية، وظهور الحاجة إلى تطوير الحروف العربية بعد إنتشار الإسلام فى دول غير ناطقة بالعربية ، والخوف على القرآن الكريم من التحريف في قراءته ، حيث كان الخط العربى " خالياً من النقاط والحركات مما ترتب عليه بعض الخطأ فى القراءات " [2] ، فبدا المسلمون فـى تطوير أشكال الحروف العربية لتمييز بينها وتحديد أصول النطق السليم لكل منها ، وقد كان " أول تلـك التطورات هو الشكل (التشكيل) بطريق النقط ، وقد تلاه بعد ذلك العجم.. (النقط)

١- فضل زيادة : (في خصائص الإرث الفنى العربى الإسلامي) ، الجماليات العربية ، مجلة الفكر العربى ، معهد الإنماء العربى للنشر ، بيروت ، العدد ٦٧ ، مارس ١٩٩٢م ، ص ٤٣ .

٢- فضل زيادة : (في خصائص الإرث الفنى العربى الإسلامي) ، مرجع سابق ، ص ٤٣ .

لتميـــيز الحـــروف المتشابهة ، وأخيراً الشكل بطريق الحروف الصغيرة لتمييزها عن العجم "[1] ، وقد أدت تلك التطورات إلى كتابة القرآن الكريم وقراءته بصورة لغوية صحيحة لا تحتمل أي نسبة من الخطأ ، (شكل –٥٠) يوضح نماذج للتطورات التى طرأت على الخط العربى .

وقـــد تمثلت التطويرات السابقة فى إصلاح أشكال الحروف العربية لتمييزها لتنقق وعلوم اللغـــة، أما أنواع الخطوط العربية (الأقلام) والتى كانت تكتب كما سبق وذكرنا ممثلة فى نوعان فقط هما (التقرير والبسط) فقد حدث لهما تطوراً كبيراً ، وخرج من خلالهما العديد من الخطوط العربـــية الجميلة التى أثرت فى مختلف أشكال الحضارة الإسلامية ، وسوف نذكر فيما يلى بعض أنواع الخطوط العربية الشهيرة .

الفتحة	ـَ	a
الكسرة	ـِ	i
الضمة	ـُ	ou
التنوين	ـٌ	oun

الشكل (التشكيل) عن طريق النقاط وقد وضعه .. أبى الأسود الدؤلى

بَ	a
بِ	i
بُ	ou
بٌ	oun

الشكل عن طريق الحروف الصغيرة وضعها الخيل بن أحمد الفراهيدى

ب	=	b
ي	=	ī
ن	=	n
ت	=	t
ث	=	th

العجم (النقط) لتمييز الحروف المتشابهة وضعها . نصر بن عاصم ، ويحيى بن يعمر

بعض الإصلاحات التى تمت على الخطوط العربية لتنقق وعلوم اللغة العربية

شكل (٥٠)

مأخوذة عن : حسن المسعود : (الخط العربى) ، دار نشر فلاماريون / باريس ، ١٩٨١م ، ص ٥١ ، ٥٢

٢- محمـــد علـــى محمود نصره : (العلاقة بين المقومات التشكيلية للخط العربى المعاصر والأسس البنائية للتصميمات الزخرفية المسطحة) ، مرجع سابق ، ص ٢٣

ج- أنواع الخطوط العربية :

كـــان الخـــط العـــربى فـــى صدر الإسلام يمثله نوعان رئيسيان هما (اللين والمـــزوى) واللـــذان ســـميا أيضاً (التقوير والبسط) ، والخط المزوى (البسط) تم تهذيـــبه فـــى مدينة الكوفة التى أنشأها سعد بن أبى وقاص فى عهد أمير المؤمنين عمر بـــن الخطـــاب على أيدى الخطاطين من أهلها ، وأطلق عليه إسم الخط الكوفى " وهو خـــط يـــابس فيه صفة هندسية لعلها إستمدت من الكتابة السريانية التى كانت شائعة فى أطـــراف الكوفـــة " [1] ، والخط اللين (التقوير) خط لين مستدير ظهر فى نفس الفترة ويذكـــر أنه " الخط الذى إقتضته السرعة والتبسيط ، وهو يشبه النسخى المعروف اليوم ، ولقـــد إنـــتقل منذ ذلك الوقت إلى المدينة ومنها إلى مصر " [2] ، ويعد هذان النوعان أصل الخطوط المتوارثة التى ظهرت بعد ذلك .

يعـــد الخطـــاط (قطبة المحرر) رائد الخط العربى بحق ، حيث انه أول من ابـــدع الخط العربى وطوره ، " فقد إبتدع أربعة أقلام لعلها : الطومار والجليل والثلث والنصف، الأولان يابسان والآخران لينان " [3] .

وتعـــددت بعـــد ذلك الاقلام العربية حتى قاربت المائة نوع ، وتنوعت أسمائها فمـــنها ما سمى بإسم البلد الذى ظهر فيه مثل ، المكى ، والمدنى فى الحجاز ، والكوفى والبصرى فى العراق ، والاصفهانى والتونسى والفارسى والأندلسى والمصرى .. ألخ ، ومـــنها ما سمى بإسم الخطاط الذى إبتكره كالياقوتى والمستعصمى والغزلانى ، كما ســـمى الخـــط أيضـــاً بإسم نوع البوص المستعمل فى كتابته كالنرجس والريحان ، أو بالنسبة لمساحة الورقة كالطومار .. ألخ .

وقـــد ظـــل تطور أنواع الخط العربى مستمراً حتى نهاية القرن الحادى عشر الهجـــري ، إلا أن أشكاله التى تعدت المائة نوع لم يبق منها مستعملاً حتى الآن سوى

١، ٢- عفيف البهنسى : (الخط العربى) ، دار الفكر ، دمشق ، سوريا ، ١٩٨٤م ، ص ٤٥ .

٣- محمد على محمود نصرة : (العلاقة بين المقومات التشكيلية للخط العربى المعاصر والأسس البنائية للتصميمات الزخرفية المسطحة) ، مرجع سابق ، ص ٢٥ .

أقـــلام محـــدودة وهـــى (الكوفـــى بأنواعه – النسخى – الثلث – الرقعة – الديوانى– الفارســـى) ، والـــذى يتضـــح نموذج كل منها فى (شكل –٥١) ، هذا بالإضافة إلى إبتكار أقلام حرة حديثة تعددت أشكالها فى القرن العشرين .

نسخى	يولد الناس أحرارا سواسية
ثلثى	يولد الناس أحرارا سواسية
نسخى حديث	يولد الناس أحرارا سواسية
رقعة	يولد الناس أحرارا سواسية
ديواني	يولد الناس أحرارا سواسية
فارسى	يولد الناس أحرارا سواسية
كوفى قديم	يولد الناس أحرارا سواسية
أجازة	يولد الناس أحرارا سواسية
مغربى	يولد الناس أحرارا سواسية
جلى ديوانى	يولد الناس أحرارا سواسية
كوفى	يولد الناس أحرارا سواسية
كوفى حديث	يولد الناس أحرارا سواسية

الفقرة الأولى من ميثاق حقوق الإنسان ، توضح أنواع الخطوط (الأقلام) العربية المختلفة

شكل (٥١)

مأخوذة عن حسن المسعود : (الخط العربي) ، مرجع سابق ، ص ٥٨

*** الخط الكوفى**

أحـــد الخطوط العربية القديمة التى طورها الخطاطون العرب فى مدينة الكوفة ، ووضـــعوا له القواعــد والاصول التى توفر له قدراً كبيراً من الجمال التشكيلى ، وقد تطــورت أنـــواع الخطـــوط الكوفية فى البلدان المختلفة التى وصل إليها حتى قاربت أشكاله الخمسون نوعاً .

ويعرف الخط الكوفى من حيث خصائصه البنائية التشكيلية بأنه " خط هندسى ، حــروفه مستقيمة ، يغلب عليها الإتجاه الراسى والأفقى ، وتصنع فى إتصالها زوايا قائمـــة"[1] ، وبالـــرغم مـــن علاقات التعامد الهندسية التى تغلب على اشكال الحروف الكوفـــية إلا أن الخـــط الكوفى توفر له قدراً من الترطيب والليونة فى شكله من خلال بعض الإنحناءات القوسية فى حروفه مما أعطاه جمالاً تشكيلياً مميزاً .

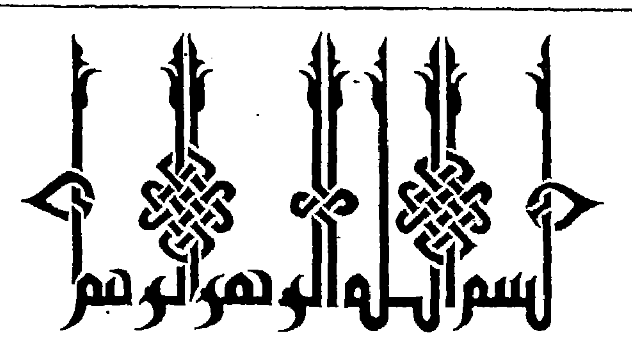
وقـــد إستعملت الخطوط العربية الكوفية فى مختلف أنواع الفن الإسلامى ومنها فنون زخرفة وتجميل واجهات العمارة الإسلامية ، وفى عصرنا الحديث مازالت هناك أنـــواع عـــدة مـــن الخطـــوط الكوفـــية عرفت بأسماء مثل (البسيط) ، (المورق) ، (المزهر)، (المضفر) ، (المعمارى) ، (الهندسى) ، (ذو الرؤوس المزخرفة) .. ألخ ، ويوضـــح (شكل –٥٢) كتابة البسملة بعدة أساليب للكتابات الكوفية توضح ثراء تلك الأنواع .

***الخط النسخى :**

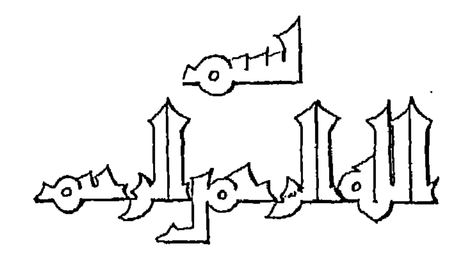
يذهب البعض إلى تسمية الخط المقور (اللين) بخط النسخ بمعنى خط(النقل) ، وهـــو الخط الذى شاع إستخدامه فى بداية ظهور الإسلام لسهولة التدوين به ، وكانت تلك التسمية لتمييزه عن الخط (اليابس) الكوفى ، وعلى الرغم من إستخدام هذا الإسم علـــى كـــل الخطوط اللينة التى تتفاوت فى درجة جودتها ، إلا أن تلك التسمية تخص " خطاً ليناً مجوداً إبتكر فى القرن السادس الهجري ووضعت له نسبة وأصول ومقاييس " [2]

---

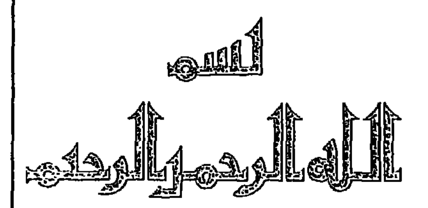
١ ،٢– مصطفى محمد رشاد : (دور الخط العربى كعنصر من عناصر تصميم الملصقات) ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، ١٩٧٨م ، ص ٨٦ ، ٩٢ .



بسملة بالخط الكوفي المزخرف، معقودة الحروف العمودية (الألف واللام) واطراف الحروف من أعلى مورقة



بسملة بخط كوفي حفرت على رخام شاهد قبر – القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادي – متحف دار الآثار الاسلامية بالقاهرة



بسملة بالخط الكوفي البسيط تعود إلى القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي محفورة على جهاز قياس منسوب النيل بالروضة بالقرب من القاهرة

بسملة من شاهد قبر في افغانستان سنة ١٠٣٠ هـ/١٦٢٠م

بسملة بالخط الكوفي المورق ومزخرفة على ارضية من الوريقات من محراب الجامع الكبير في الموصل الذى بني سنة ٥٤٣هـ/١١٤٨م.

البسملة بأنواع مختلفة من الخط الكوفى

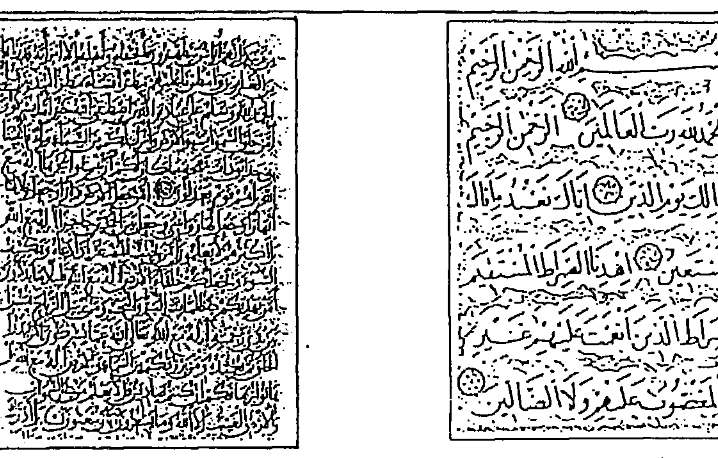
شكل (٥٢)

مأخوذة عن: سمير عطا الله: (روائع الخط العربي)، مرجع سابق، ص ٢٢٥، ٤٤٢.

وقـد بلغ هذا الخط الذروة والإجادة فى زمن الأيوبيين ، وأصبح ينافس الخط الكوفـى كخـط رسمى وزخرفى ، واحتل الصدارة فى نسخ المصاحف وفى الكتابات على واجهات العمارة الإسلامية والتحف ، (شكل -٥٣) يوضح مثالان للخط النسخى .

*** الخط الثلث :**

بـدأ ظهـور خـط الثلث فى القرن الأول الهجري ، ولكنه لم يتطور إلا بعد حوالـى قرنين من الزمن ، ويعود قلم الثلث فى تسميته إلى أصل الكلمة حيث " كانت نسـبته ثلث حجم الخط الشعبي المتداول آنذاك والذى كان يطلق عليه إسم خط الطومار .. وقـد جاء خط الثلث على يد إبن البواب وياقوت المستعصمى لتجيمل وتكحيل خط النسخ الذى كان إبتدعه من قبلهم إبن مقله" (١) .



(أ) صفحة مصحف بخط نسخى — (ب) صفحة مصحف بخط نسخى

نموذجان لكتابات بالخط النسخى

شكل (٥٣)

مأخوذة عن : محمد على نصره : (العلاقة بين المقومات التشكيلية للخط العربي المعاصر والأسس البنائية للتصميمات الزخرفية المسطحة) ، مرجع سابق ، ص ٢٨ .

١- سمير عطا الله : (روائع الخط العربى) ، دار عطا الله للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ١٩٩٣م ، ص ٧٢.

وقـــد إعتبر خط الثلث أول التطورات لخط النسخ ، وإن لم يشع إستخدامه فى كـتابة القرآن الكريم فقد كان أكثر الخطوط إستخداماً فى الزخارف الإسلامية وبخاصة علـــى واجهـــات العمـــارة الإسلامية ، وذلك لما له من خصائص جعلته " أكبر أنواع الخطـــوط الليـــنة إمكانـــية فـــى أن يتيح للفنان الخطاط فرص تطويعه وموافقته داخل إطـــارات أو مســـاحات هندسية أو أشكال عضوية " [١] ، فقد إستطاع الفنان من خلال إستثمار تلك الخصائص أن يبدع تشكيلات جمالية تثرى الفنون الإسلامية .

وقـــد إشـــتق مـــن خـــط الثلث أنواع أخرى متطورة له كالثلث الجلى والثلث التركيـــب المـــتقابل والمشكل فى هيئات هندسية .. الخ ، (شكل –٥٤) يوضح نماذج تشكيلات جمالية بخط الثلث .

*** خط الرقعة :**

إختلف الآراء حول نشأة خط الرقعة وأصل تسميته ، وإن إتفقت على أنه أحد خطـــوط المدرســـة التركية ، وقد إستعمله العثمانيون فى دوائرهم الرسمية لسهولته فى الكتابة أكثر من الخط النسخى ، وقد إنتشر فى بلدان الإمبراطورية العثمانية .

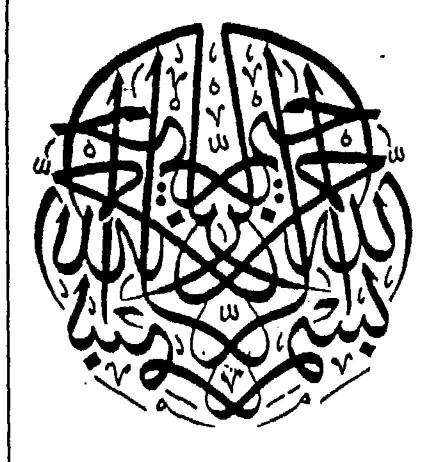
ويعـــرف خـــط الـــرقعة من الوجهة التشكيلية " بأن حروفه قصيرة تميل إلى الـــتدوير ويغلب عليها الطمس فى بعض الحروف مثل العين والغين عندما تكونان فى وســـط الجملـــة، والفاء والقاف والواو سواء كانت فى أول الكلمة أو فى وسطها أو فى آخـــرها" [٢] ، كما يعد خط الرقعة من أسهل أنواع الخطوط العربية من حيث الكتابة ، وإمتاز بالوضوح وإستقامة الحروف ، وأعد أيضاً من الخطوط التى لا تحتمل التركيب أو التشـــكيل فى صياغة جمله ، مما جعله نادر الإستخدام فى النوحى الزخرفية للفنون الإســـلامية بصـــفة عامة والعمارة بصفة خاصة ، (شكل –٥٥) يوضح نموذج للكتابة بخط الرقعة .

١– حاتم عبد الحميد : (القيم البنائية للخط الكوفى وإمكانية توظيفها فى اللوحات الزخرفية لطلاب كلية التربية الفنية) ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، ١٩٨٧م ، ص ٢٢ .

٢– ابراهيم جمعة : (قصة الكتابة العربية) ، مسلسلة إقرا ، العدد ٥٣ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٩م ، ص ١٠٩ .



لوحة متراكبة متناظرة ومتعاكسة للآية الكريمة (أنه من سليمان وانه باسم الله الرحمن الرحيم) كتبها الخطاط محمد أمين ١٣٣٩هـ/ ١٩٢٠م.



بسملة على شكل دائرة متقابلة بخط ثلثي جلي – كتبها الخطاط حليم سنة ١٣٥٢هـ/ ١٩٣٣م.



لوحة فريدة بسملة بخط ثلثي جلي كتبها السلطان محمود خان الثاني بن عبد الحميد العثماني بماء الذهب سنة ١٢٣٥هـ/ ١٨١٩م

شكل (٥٤)

تشكيلات خطية جمالية لأنواع خط الثلث المتنوعة

مأخوذة عن : سمير عطا الله : (روائع الخط العربي) ، مرجع سابق ، ص ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٤ .

قال النبي عليه السلام

عليكم بحسن الخط فإنه من مفاتيح الرزق

قال علي كرم الله وجهه ورضي الله عنه

اكرموا أولادكم بالكتابة فإن الكتابة من أهم الأمور وأعظم السرور

٩٦ ـ نموذج لكتابات بخط الرقعة بقلم غليظ ورفيع كتبها محمد افندي، خطاط ن
الاركان باسطنبول سنة ١٣٤١هـ / ١٩٢٢م.

نموذج كتابات بخط الرقعة كتبها محمد افندى خطاط الأركان / بإسطنبول

سنة ١٣٤١/١٩٢٢ م.

شكل (٥٥)

مأخوذة عن : سمير عطا الله : (روائع الخط العربي) ، مرجع سابق ، ص ٦٨ .

*** الخط الديواني :**

ظهر الخط الديوانى فى السلطة العثمانية ، وبعد ما يقرب من ستون عاماً على فتح السلطان محمد القسطنطينية عام ٨٥٧هـ /١٤٥٣م ، ففى ذلك الوقت ظهرت حاجة السلطنة إلى نوع مميز من الخط العربى يتم التعامل به فى دواوين السلطنه وبلاطها ، " فأمر السلطان محمد الثانى كبير خطاطين البلاط إبراهيم منيف بإبتكار خط جديد ووضع قواعد له ، فكان الخط الديوانى الذى أصبح خط الكتابات الرسمية فى مؤسسات الدولة العثمانية " [1] .

وقد تشابه هذا الخط مع خط الثلث فى ليونته وطواعيته للتشكيل والتركيب ، بالإضافة إلى تميزه بالأذناب المرسلة الدقيقة فى بعض حروفه والتى أضافت تنوعاً جمالياً لأشكاله ، وقد تفرع من الخط الديوانى خط آخر هو الجلى ديوانى " الذى عرف

١- سمير عطا الله : (روائع الخط العربي) ، مرجع سابق ، ص ١٢٤ .

نهايـــة القـــرن العاشـــر الهجري وأوائل القرن الحادي عشر ، وإبتدعه أحد رجال الفن يدعى (شهلاً باشا) فى الدولة العثمانية .. وهذا الخط يمتاز عن الخط الديوانى ببعض حـــركات إعرابية ونقط مدورة زخرفية وهو يحتاج إلى أكثر من التعديل والتذويق فى حروفه ذات التقويسات " [١] .

كمـــا ظهـــر نوع آخر من الخط الديوانى عرف بالديوانى الغزلانى نسبة إلى صـــاحبه مصـــطفى غـــزلان (خطاط السراى بمصر) فى النصف الأول من القرن العشـــرين ، والـــذى إشـــتهر بإجـــادة الخط الديوانى مع إضفاء أسلوبه الخاص عليه، (شكل-٥٦) يوضح بعض نماذج الكتابات بالخط الديوانى بأنواعه المختلفة .

*** الخط الفارسى :**

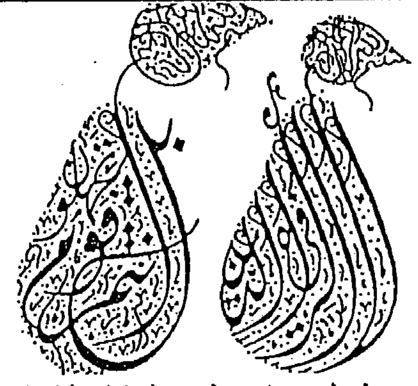
يعـــد الخـــط الفارســـى أحد الخطوط العربية التى أخذها الفرس بدلاً من الخط الـــبهلوى الذى كان مستخدماً قبل الفتح الإسلامى ، وقد تعددت أشكال الخطوط العربية الفارســـية ، ونذكر منها خط (الشكستة) " ومعناه بالفارسية المكسورة (المكسرة) .. وهو خط رفيع وعقده المترابطة تجعله بمعزل عن كل قواعد علم الخط ، كما أن خلوه مـــن الإعجـــام يجعلـــه صعب القراءة جداً [٢] ، وهناك أيضاً خط (التعليق) وهو خط جديـــد ظهر فى القرن السابع الهجرى وقرابة أواخره ، " وتتجلى فى خط التعليق الذى كثر إستخدامه فى كتابة المخطوطات حياة وحركة نتجتا من تعويجاته وإستداراته " [٣]

وفـــى القـــرن التاســـع الهجري ظهر نوعاً آخر للخط الفارسى عرف بخط (النستعليق) وهو خليط بين الخط النسخى وخط التعليق كما يفهم من إسمه ، وهذا الخط أطـــوع فـــى يـــد الكاتب من سابقه وأسهل إنقياداً ، واشهر خطاطى هذا النوع الأخير (مـــير على التبريزى) المشهور بقبلة الكتاب وينسبون إليه إختراعه ، (شكل- ٥٧) يوضح أمثلة الخط الفارسى .

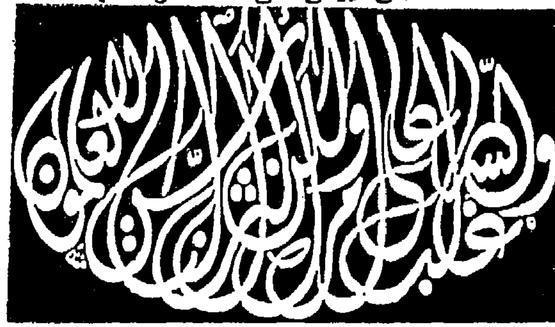
١- ناجي زين الدين المصرف : (مصور الخط العربي) ، مكتبة النهضة ، بغداد ، ١٩٧٤م ، ص ٣٨٢

٢- ذكى صالح : (الخط العربى) ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، مصر ، ١٩٨٣م ، ص ١٣٦، ١٣٧

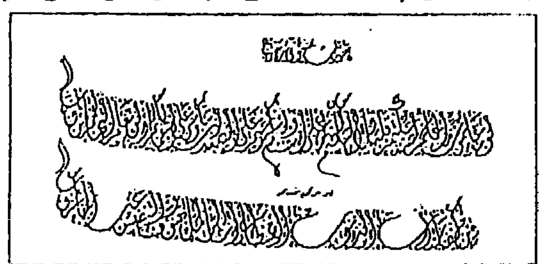
٣- مصطفى محمد رشاد : (دور الخط العربى كعنصر من عناصر تصميم الملصقات) ، مرجع سابق ، ص ٩٨،٩٩ .



خط جلي ديواني على شكل ثمار الفاكهة



خط ديواني غزلاني (والله غالب على أمره لكن أكثر الناس لا يعلمون)



خط ديواني تتضح فيه دقة حروفه المرسلة .

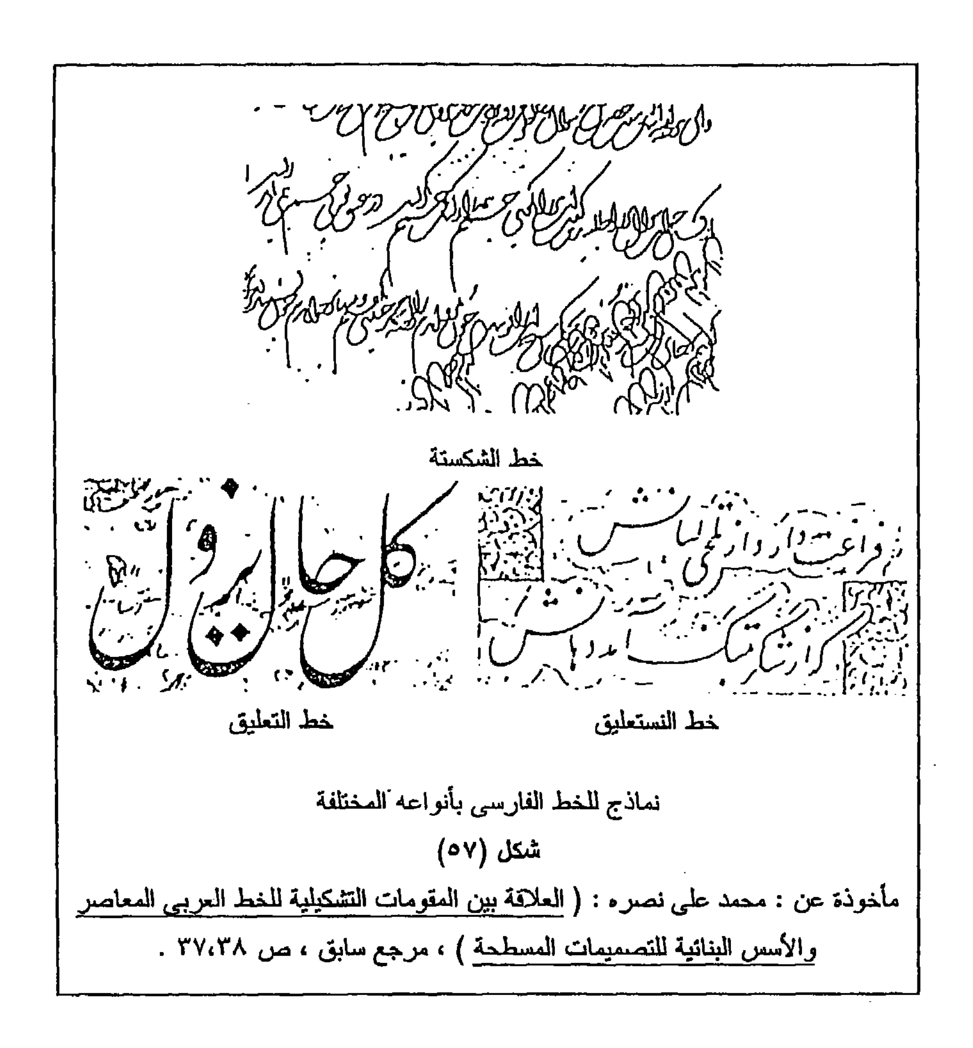


خط جلي ديواني على شكل سفينة

تشكيلات خطية توضح أنواع الخط الديواني

شكل (٥٦)

مأخوذة عن : محمد علي نصره : (العلاقة بين المقومات التشكيلية للخط العربى المعاصر والأسس البنائية للتصميمات الزخرفية المسطحة) ، مرجع سابق ، ص ٣٤،٣٥،٣٦ .



نماذج للخط الفارسى بأنواعه المختلفة

شكل (٥٧)

مأخوذة عن : محمد على نصره : (العلاقة بين المقومات التشكيلية للخط العربى المعاصر والأسس البنائية للتصميمات المسطحة) ، مرجع سابق ، ص ٣٧،٣٨ .

٣- الأبعاد الإستطيقية فى الخط العربى :

تبوأ الخط العربى مكانة رفيعة فى الفنون الإسلامية بماله من قيم جمالية إحتوتها أشكال وبنائيات حروفه وكلماته وجمله ، إضافة إلى القيم الروحية الجمالية التى إحتواها الخط العربى من خلال المعانى البيانية التى حملها داخل أشكاله التى تترجم كلمات وآيات القرآن الكريم ،كتاب المسلمين وشريعتهم ، وما لتلك الكلمات من قدسية خاصة لدى كل مسلم ، حيث أنها كلمات الخالق الواحد التمعن فيها هو السبيل إلى الوصول للجمال المطلق غاية كل مسلم ، وكما كان الخط العربى أداة تسجيل وحفظ القرآن الكريم . كان القرآن الكريم السبب الرئيسى فى تطور شكل الخط العربى

ليتناسب وحفظ هذه الكلمات القدسية ذات الجلال دون تحريف فى معانيه من خلال التطورات السابق ذكرها كالعجم والتشكيل .

وقد زاد إهتمام الخطاطين المسلمين بالخط العربى وأبدعوا منه أنواعاً كثيرة سبق ذكر عدد منها ، وإستطاع هؤلاء الخطاطين أن يتفهموا طبيعة الحروف العربية ومالها من خصائص تتيح لها الفرصة لتكون عنصراً تشكيلياً فنياً إضافة على وظيفتها البيانية ، " فالحروف العربية ليست أشكالاً مجازية تنطوى على معان معينة وتؤدى وظيفة المقابل فى اللغة فقط ، وإنما هى فى حقيقتها أشكال مجردة ليست تقليداً لشئ ما فى الواقع أو تشبها به" [1] ، وقد حملت الحروف العربية بصفتها أشكال مجردة قيم جمالية فى كل حرف عربى ، ويتضح ذلك فى البناء التشكيلى للحرف وحركة الخط داخل الحرف وسمك الخطوط وتنوعها .

ومن خلال الفلسفة الجمالية للمسلمين التى تبحث عن الجمال المطلق فى جوهر الأشياء ، والإتجاه إلى الأشكال التجريدية وتفهم ما بداخلها من قيم جمالية كان الإهتمام بفن الخط العربى ، حيث أبدع الفنانين الخطاطين تشكيلات خطية رائعة على مختلف أنواع المنتجات الإسلامية ، حتى أصبح الخط العربى العنصر الزخرفى الرئيسى المميز للفن الإسلامى بجانب الرقش ، فقد " إتجه الخط العربى من شكله البدائى إلى شكل فنى لم يعد له حد فى التفنن والتغيير . ومع أنه لم يتخل عن وظيفته البيانية فإنه أصبح صيغة فنية مجردة لا ترتبط بالمعنى ذاته بل بصفته القدسية التى أصبحت جمالية تبعاً لجمالية الخط ذاته " [2] وأصبحت التشكيلات الخطية والصيغ المجردة التابعة لها تبدو كالرقش الإسلامى الخالص يحمل قيماً جمالية روحية وتشكيلية

مما سبق يرى الباحث أن الخط العربى حمل بعداً جمالياً روحياً من خلال جلال وقدسية المعانى البيانية لتشكيلاته وإرتباطها بالثقافة والفلسفة الجمالية للمجتمع الإسلامى ، إضافة إلى القيم الجمالية التصميمية التى إحتوتها حروفه وتشكيلاته التجريدية .

١- مصطفى رشاد : (المقومات التشكيلية والجمالية للخط العربى) ، مرجع سابق ، ص ٢٨ .

٢- عفيف البهنسى : (الفن الإسلامى) ، مرجع سابق ، ص٩٧ .

وسوف يتعرض الباحث للقيم الجمالية التصميمية للخط العربى " لكون المعيار التشكيلى هو الوسيلة التى توصلنا إلى معرفة مظاهر الجمال التى يتميز بها أى فن من الفنون بصرف النظر عن نوعه ومضمونه "[1] ، والذى يتفق ورأى أفلاطون فى تعريف الشكل المطلق بأنه الشكل الذى يكمن جماله فى الهيكل الذى يحتوى على خطوط ومنحنيات وعلاقات مستخرجة عن طريق المساطر الفراجير والأقلام والمستمدة من النظم والقوانين التى تحكم هيكل بناء وتنظيم الكون والطبيعة ، ذلك التعريف الذى ينطبق على إسلوب الفن الإسلامى بكل صوره بما فيها الخط العربى .

٣- القيم التصميمية الجمالية للخط العربى :

تخضع القيم التصميمية الجمالية للخط العربى للمعيار التشكيلى الذى يحدد القيم التصميمية الجمالية للفن الإسلامى ، حيث أن الخط العربى أحد أهم عناصر الفنون الزخرفية الإسلامية ، وتتحقق القيم التصميمية الجمالية للخط العربى من خلال توظيف العناصر الإنشائية والتى تمثلها الحروف العربية والكلمات (بمختلف أنواعها وأشكالها) فى تشكيلات فنية تتحقق فيها رباعية القيم الجمالية الأساسية وهى الايقاع والتوازن والتوافقات النسبية والوحدة ، والتى سبق توضيحها فى الجزء الخاص بالقيم التصميمية الجمالية للفنون الإسلامية .

وقد تم توظيف الخط العربى فى تشكيلات جمالية من خلال العلاقات التشكيلية المختلفة التى تحدد أساليب تجميع الحروف والكلمات بالصورة الجمالية المناسبة التى تضمن تحقيق أكبر قدر من القيم الجمالية التصميمية فى العمل التشكيلى الخطى وبمساعدة الخصائص التشكيلية للحروف العربية وما بها من طواعية فى التشكيل ، " فالأعمال قد خطت بأسس ومعايير الفن الإسلامى فى اشغال السطح ، بناء التكوين الفنى ، تعادل الشكل والفراغ ، القوة التعبيرية الناتجة من حركة الشكل فى الفراغ" [2]

وسوف يقوم الباحث بتوضيح تلك الأسس الأنشائية التى حكمت البناء الفنى الجمالى لتشكيلات الخطوط العربية ، والتى ساهمت بنصيب وافر فى توظيفها على واجهات العمارة الإسلامية و تبوءه مكانة مرموقة فى الفنون الزخرفية الإسلامية .

١- ناجى زين الدين المصرف : (بدائع الخط العربى) ، مكتبة النهضة ، بغداد ، ١٩٨١م ، ص ٢٩

٢- على المليجي : (البسملة وجماليات التشكيل الخطى) ، مرجع سابق ، ص ٢١ .

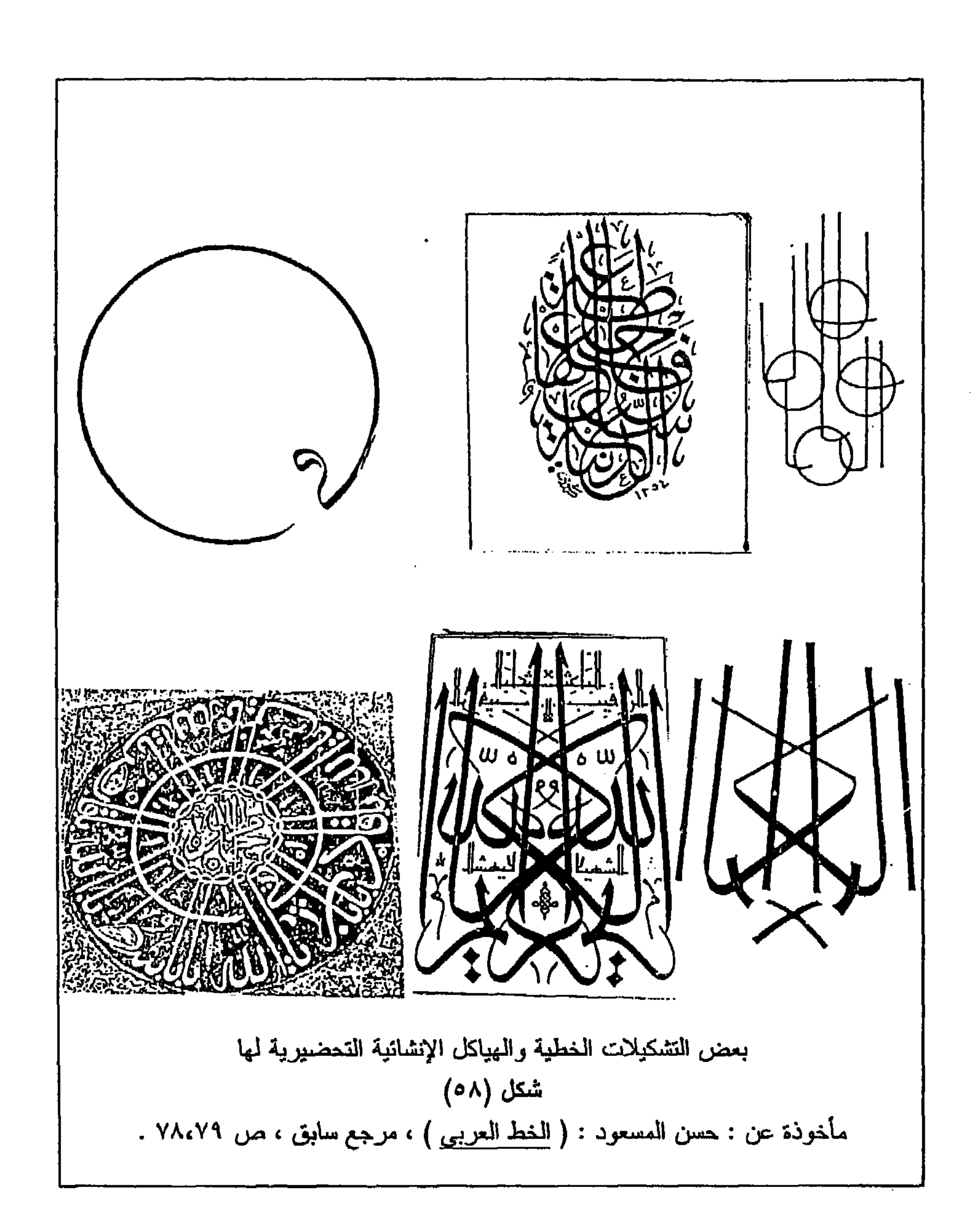
أ- الأساس الإنشائي للتكوين الفني (هيكل التكوين) :

يقوم الأساس الإنشائي على حركية الخطوط وفق المحاور الرئيسية التي يبني على أساسها أي عمل فني ، وهي المحاور الرأسية والأفقية والمائلة والمنحنيات ، والتي إستمدها الفنان من خلال تأمله لمحاور بناء الأشكال في الطبيعة ، والمقصود بالأساس الإنشائي هنا الهيكل الأولي الذي يحدده الخطاط الفنان " مستفيداً من أشكال بعض حروف الجملة التي سيخطها فيجمعها ويقربها أو يمدها ويسحبها ، فيعطي الإيحاء بأشكال هندسية. كالدائرة والمربع أو المستطيل ، وهذه الأشكال تمثل الهيكل الذي ستتعلق عليه باقي الحروف "[1] ، ويظل الخطاط باحثاً عن أفضل تنظيم شكلي لتحقيق التعادل والتماسك والقوة في بناء وتشكيل عمارة الشكل الفني للخط العربي ، وهو ما يطلق عليه (حبكة التكوين) ، وقد تعددت أشكال تلك الهياكل الإنشائية تبعاً لحروف الجمل المراد كتابتها ، وكذلك لإختلاف أنواع الخطوط العربية ، وإن ساعد الفنان كثيراً تفهمه لطبيعة كل نوع من هذه الخطوط إضافة إلى تفهمه للخصائص الإنشائية التشكيلية المميزة للخط العربي عامة ، (شكل -٥٨) يوضح بعض نماذج الكتابات العربية والهياكل الإنشائية التحضيرية لها .

ب- أشغال السطح المحدد :

إن المقصود بأشغال السطح المحدد هنا هو ملء مساحة ما بالعناصر الخطية أو بالعناصر الزخرفية المضافة لها بحيث تتخذ هيئات شكلية خارجية مميزة ، " وما على الخطاط إلا إيجاد الحلول لوضع خطوطه في تلك المساحات وبعض الأساليب كالثلثي تتطاوع حروفه بسهولة للمساحات المختلفة بسبب ليونة حروفه وإمكانية سحبها وتقاطعها دون تحطيم الجوانب الجمالية بل على العكس قد يحصل الخطاط من هذا التشابك على قيم جمالية جديدة لم يكن يتوقعها في البداية "[2] ، كما أن تعدد أشكال الحرف الواحد قد ساعد أيضاً الخطاط في مهمته من خلال إختيار الشكل المناسب للفراغ المطلوب شغله ، وكذلك الإضافات التزيينية وبخاصة في الحروف الكوفية التي

١، ٢- حسن المسعود : (الخط العربي) ، مرجع سابق ، ص ٧٢ ، ٩٤ ، ٧٨



بعض التشكيلات الخطية والهياكل الإنشائية التحضيرية لها

شكل (٥٨)

مأخوذة عن : حسن المسعود : (الخط العربي) ، مرجع سابق ، ص ٧٨،٧٩ .

قد تصل فى بعض الأحيان إلى مساحة أكبر من مساحة الحرف نفسه ساعدت على شغل الفــراغات داخل المساحات المتنوعة ، (شكل –٥٩) يوضح بعض نماذج توفيق الكتابات بما يشغل الحيز والفراغ المطلوب .

وهكــذا يتضح دور الخطاط الفنان فى مواجهة مشاكل السطح التشكيلى وإيجاد الحلول الجمالية الملائمة له ، ومن تلك المشاكل شغل المساحات المطلوبة .

ج – تعادل الخط والفراغ :

تعـد أحـد المشاكل الهامة التى تواجه الخطاط الفنان ، عندما يسعى الخطاط جـاهداً لتحقيق تناسباً جمالياً ما بين حروفه المشكلة للجمل الخطية العربية ، والمسطح الـتى تـتحرك عليه تلك الحروف والذى يطلق عليه الفراغ ، وتتولد علاقة ما بين تلك الحـروف والفضـاء المحـيط بهـا يطلـق عليها علاقة الخط والفراغ ، ونجد بعض التكويـنات يكون الفضاء بها متعادلاً مع الحروف ، " ويبذل الخطاط جهوداً كبيرة من أجـل التوصل لهذه السطور المتعادلة حيث الحروف لا تتزاحم فيها ولا تبتعد ، وتتقدم الفجـوات داخـل السطر عدا حالات خاصة يرغب فيها الخطاط يترك فراغات داخل السطور ولغرض جمالى بحت "[١] ، ويتـم حسـاب الفراغات بدقة مع عدد الكلمات من أجل الوصول إلى أنسب علاقة بين الكلمات وما حولها من فراغات ، وتلك العملية أكـثر صـعوبة مـن الكـتابة وحروفها المعروف أشكالها ونسبها ، بينما الفراغ وليد إبـتكارية الفـنان أثـناء بناء عمله الفنى وتنظيمه ، " وقد إبتكر الفنان فى ضبط تعادل الشكل مع الفراغ مجموعة من التشكيلات المصاحبة للكتابة ، إضافة إلى دور النقط فى مـلء الفراغ وتوزيعه وكذلك تلك الزخارف التى تشارك الحروف فى البناء مع الشكل أو خلفية له "[٢] ، وقد إستطاع الفنان الخطاط الإسلامى إبتكار وإبداع تشكيلات جمالية خطـية متـنوعة الأشـكال ، ومحققـة تناسـباً جمالـياً مع الفراغات المحيطة بها (شكل –٦٠) يوضح بعض نماذج تلك العلاقة المتعادلة والمتناسبة جمالياً .

د – الطاقة الحركية للتكوينات الخطية :

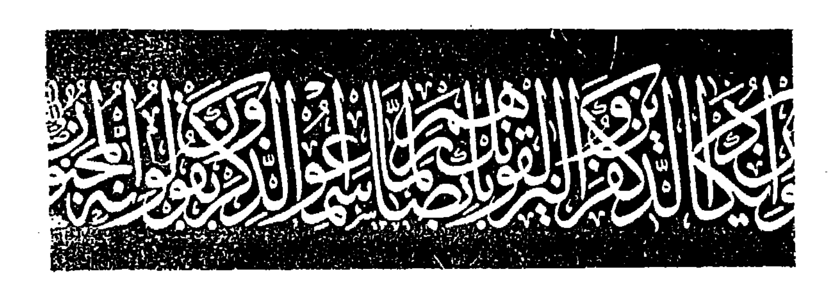
الأعمـال الخطـية أعمـال فنية تتحرك داخلها الحروف والجمل تبعاً للهيكل البـنائى للعمـل ، والـذى يخطه الفنان فى البداية ليحدد شكل العمل النهائى وإتجاهات الحـركة للعناصر داخله ، ويساعد الفنان الخطاط فى تحقيق الإحساس بالحركة الكامنة داخـل العمـل تفهمـه لخصائص الحروف وطبيعة الشكل البنائى لكل منها ، إذ يقوم

١- حسن المسعود : (الخط العربى) ، مرجع سابق ، ص ٩٤ .

٢- على المليجى : (البسملة وجماليات التشكيل الخطى) ، مرجع سابق ، ٢٢، ٢٣ .



خط منقول عن جدار جامع قسمكازي – زنزبار ٥٠١ هـ -١١٠٧م النص " بالله واليوم " وهو خط كوفي تنتهي حروفه بزخرفة مورقة لغرض ملء المساحة العليا .

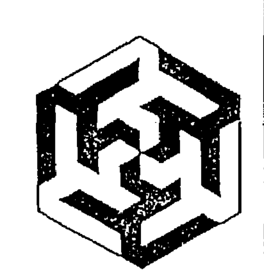


خط ثلث للخطاط هاشم محمد البغدادي ١٣٧٦هـ – ١٩٥١م ونرى فيه الحروف قد تشابكت وتعانقت من أجل أن تشغل المساحة بشكل متناغم .

نماذج توضح مهارة المصمم الخطاط فى أشغال السطح المحدد

شكل (٥٩)

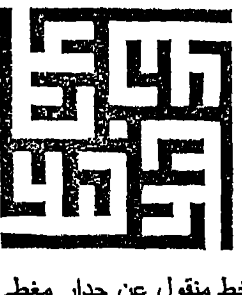
مأخوذة عن : حسن المسعود : (الخط العربي) ، مرجع سابق ، ص ٧٤، ٧٥ .



كلمة مكررة ست مرات ثلاث منها بالابيض وثلاث بالاسود وهنا الخط في تعادل تام مع الفراغ- الجامع الكبير – يزد – إيران



رتبة العلم أعلى الرتب .. لوحة الثلث للخطاط ماجد الزهدي ونلاحظ فيه تعادل نسبى للحرف مع الفراغ المحيط به وقد استفاد الخطاط من الحركات والاشارات الزخرفية لملء بعض الفجوات داخل التكوين



خط منقول عن جدار مغطى بالسيراميك فى جامع الأمام على – النجف – العراق ونرى فيه كلمة علي مكررة ثماني مرات ربع منها بالاسود و أربع بالابيض

شكل (٦٠)
نماذج مختلفة لعلاقة التناسب بين الخط والفراغ
مأخوذة عن حسن المسعود : (الخط العربى) ، مرجع سابق، ص ٩٥ .

تكويـن كـل حـرف علـى محور إنشائى أو أكثر كالرأسى والأفقى والمائل والمنحنـيات ويتضـمن كـل حرف هيئة وإتجاها حركياً مميزاً له ، ومن خلال تجميع الفـنان لـتلك الحـروف داخل العمل ومع إستثمار بعض العلاقات التشكيلية كالتكرار والـتجاور والتشـابك والتكبير والتصغير .. ألخ يتمكن الفنان من صياغة عمل خطى تشـكيلى يتضـمن إتجاهات حركية متعددة داخل العمل تحقق قيماً إيقاعية جمالية تثرى من التكوين .

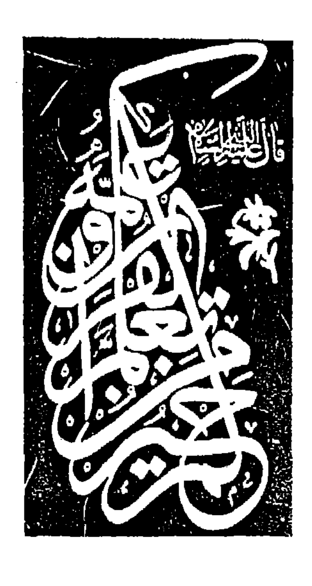
وكمـا يـتحقق الإحسـاس بالحـركة فى الأعمال الخطية من خلال بنائيات الحـروف وطـرق تنظيمها داخل الهيكل العام ، " هناك تكوينات أخرى تأخذ حركيتها مـن طـريقة وإتجـاه قراءة النص ، حيث عين الإنسان تذهب وتأتى ، تصعد وتهبط وتدور " (١) .

١- حسن المسعود : (الخط العربى) ، مرجع سابق ، ص ٨١، ١٠٥ .

وكمـــا إرتبطت الطاقة الحركية داخل التكوينات الخطية بتحقيق صور متنوعة مـــن الإيقـــاع ، إرتبطت أيضاً ببعض العلاقات التشكيلية المحققة للبعد الثالث الإيهامى داخـــل مســـطح العمل حيث التدرج فى الحجوم للعناصر الكتابية داخل العمل ، وكذلك تـــدرج الألوان حسب شدتها ودرجة تشبعها ، يأخذ عين المشاهد ويحركها داخل العمل وفـــق هـــذه العلاقات مما يعطى الإحساس بالحركة وتحقيق أكثر من بعد على مسطح التكوين ، (شكل –٦١) يوضح نموذجان للكتابات العربية وإتجاهات الحركة بهما .



تكوين خطى يوضح حركة نحو داخل العمل ناتج من تدرج حجوم حرف الواو



تكوين خطى يوضح إتجاه الحركة الرأسية من خلال وضع الحروف سحبها

نموذجان يوضحان الطاقة الحركية للتكوينات الخطية

شكل (٦١)

مأخوذة عن حسن المسعود : (الخط العربى) ، مرجع سابق، ص ٨٠، ١٠٥.

٤- المقومات التشكيلية للخط العربى :

يـــرى الباحث أن تحقيق الأسس الإنشائية داخل الأعمال الخطية إرتبط إرتباطاً وثـــيقاً بتفهم الفنان الخطاط لطبيعة الحروف العربية ، والخصائص التشكيلية التى تميز بهـــا الخـــط العـــربى عن سائر أنواع الخطوط الكتابية الأخرى ، تلك الخصائص التى أطلق عليها إسم المقومات التشكيلية .

وقد إستطاع الخط العربى بفضل تلك المقومات التشكيلية الخاصة به أن يكون " الأبجديـــة الوحيدة فى العالم ، التى حققت إتجاها فنياً متكاملاً فى وقت من الأوقات " [١] ، وأن يحقـــق قـــيماً جمالية تشكيلية فى تراكيبه ونسجيات حروفه ، و إستحق أن يوصـف بأنـــه " يحمـــل فى ذاته التشكيلية قيماً جمالية (إستطيقية) رفيعة ومن طبيعة تجريدية خالصـــة ، وخير دليل على ما تقدم إستعمال الخط العربى لغايات زخرفية محضة فى الأعمـــال البيزنطـــية ، وفـــى الرسوم الإيطالية المبكرة ، وحتى فى واجهات الكنائس الفرنسية العائدة للقرون الوسطى ، علماً بأن هذه الزخارف التزينية هى حروف عربية لا تحمل معنى فى تركيبها مما يدل على أن هذه الأعمال تستجيب لحالات جمالية خالصة مستمدة من الشكل الفنى للخط العربى" [٢] .

وتتمثل المقومات التشكيلية للخط العربى فى قابلية المد الرأسى والبسط الأفقى والعجم والتشكيل وتعدد شكل الحرف الواحد والليونة والإستدارة والمطاطية ، والتزوية والتشـــابك والـــتداخل وفـــتحات البـــياض ، وسوف يوضح الباحث كل صفة من هذه الصفات بإيجاز فيما يلى ، حيث أن معرفة وإستيعاب هذه المقومات يفيد فى تفهم طبيعة الخط العربى ويعمق إدراك وتذوق التراكيب والعلاقات الجمالية بين مفرداته وأجزائه .

* الليونة :

تعـــد صـــفة الليونة من أهم المقومات التشكيلية التى يتحلى بها الخط العربى ، والـــتى تعـــنى طواعية الحروف العربية للتشكيلات الجمالية المتنوعة من خلال إنحناء وإســـتدارة الكثـــير من الحروف العربية وقابليتها للمط بالصورة الملائمة لتحقيق القيم الجمالية التصميمية فى التكوينات الخطية .

١- صبحى الشارونى : (الحرف العربى فى التصوير الحديث واصوله فى التراث) ، مجلة فكر وفن ، دار ألبرت تايلا للنشر سويسرا ، العدد٣٣ ، ١٩٧٩م ، ص٤٨ .

2- Alexandre papa dopoulo : (Islam and Muslim Art) , I bd , P. 165 .

ويعد التدوير أحد أهم صفات اللين فى الخط العربى ويظهر واضحاً فى تدوير أقـواس حروف العين والغين والجاء والخاء والسين والشين والصاد والضاد ، " وشدة الإستدارة أي جعل الحرف يشبه الدائرة الكاملة تسمى ترطيب" (1) ، وهو أحد الصفات الـتى إسـتثمرها الفـنان الخطاط فى تكويناته لإحداث تنوع فى إتجاهات الحركة بها وإظهار التكوينات بمظهر أكثر حيوية ورشاقة كما هو موضح فى (شكل – ٦٢ أ)

كمـا أن المطاطـية صفة من الصفات الموجودة في الحروف اللينة المنحنية كحروف خط الثلث والمقصود بها " قابلية هذه الحروف لأن يزاد فى حجمها وطولها ، كمـط حـروف الراء والهاء والواو والنون وما شابهها . وأحيانا يكون المط على هيئة تقويـس أو إسـتدارة أو إنحـناء كبير فى جسم الحرف ولذلك فهو غالباً ما يؤدى إلى المـبالغة فـى علـو وهـبوط أجزاء الحرف " (2) ، والذى يؤدى بدوره على إكساب التكويـنات الخطية مظهراً أكثر ليونة وحركة ، (شكل –٦٢ب) يوضح المطاطية فى الحروف العربية اللينة وإستثمارها لتحقيق التشكيل الفنى المطلوب فى شكل الطغراء (*) .

*** المد (الإمتداد الرأسى) :**

يمثل المد أحد المقومات (الخصائص) التى يتميز بها الخط العربى وبخاصة فـى الحـروف القائمـة الرأسية وما شابهها كقوائم الطاء والظاء واللام ألف ، ويمكن ملاحظـة إسـتثمار تلك الخاصية فى بعض التركيبات البنائية لتلك الحروف الرأسية ، وقـد عـرف المد (الإمتداد الرأسى) بأنه صفة " تعنى قابلية الحرف لأن يمد رأسياً

١–إبراهيم جمعه : (قصة الكتابة العربية) ، مرجع سابق ، ص١٠٥ .

٢–مصـطفى محمـد رشـاد : (المقومات التشكيلية والجمالية لخط العربى) ، مرجع سابق ، ص ٣٠،٣١،٢٩ .

*– الطغراء : تمثل خط التوقيع الذى إعتمده العثمانين فى بادئ الأمر ، ويستعمل فى الطغراء الخط الديوانى لقدمه وخاصة الجلى الديوانى ... إن هذا الخط الذى كان بالأساس خط الدولة وخـط السـلاطين .. حتى أنه كان محرم إستخدامه من قبل عامة الشعب التركى ، وتحلت الطغراء بمطاطية الحروف وليونتها . عن – سمير عطا الله : (روائع الخط العربى) ، مرجع سابق ، ص ١٥٦ .

وإمكانـــية التحكم فى طوله وقصره " [1] ، ويمكن ملاحظة أمثلة ذلك فى (شكل -٦٣) الـــذى يوضـــح إمـــتداد الحـــروف الرأسية لأعلى بصورة ساعدت فى تحقيق التوازن الرأسي والإحساس بالنمو والتصاعد ، والترابط للتكوين الخطى .

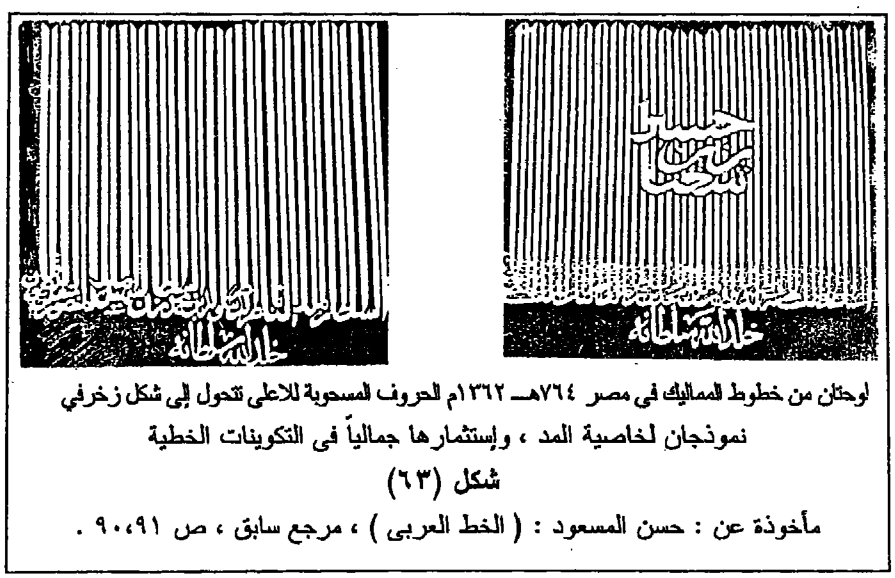


أ. لوحة متراكبة بخط الثلث توضح التدوير فى الحروف دائرية التكوين

ب- طغراء السلطان محمود خان وتوضح المطاطية وإستثمارها فى بعض الحروف

شكل (٦٢)

مأخوذة عن : ناجى زين الدين المصرف : (بدائع الخط العربى) ، مرجع سابق ، ١٧١ ، ٢٨٣



لوحتان من خطوط المماليك في مصر ٧٦٤هـ ١٣٦٢م الحروف المسحوبة للاعلى تتحول إلى شكل زخرفي

نموذجان لخاصية المد ، وإستثمارها جمالياً فى التكوينات الخطية

شكل (٦٣)

مأخوذة عن : حسن المسعود : (الخط العربى) ، مرجع سابق ، ص ٩١،٩٠ .

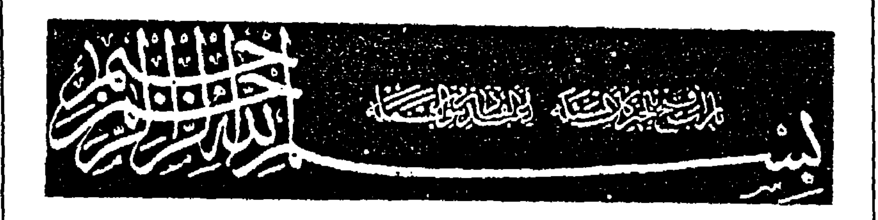
١-مصطفى محمد رشاد : (المقومات التشكيلية والجمالية للخط العربى) ، مرجع سابق ، ص ٣٠، ٣١

*** البسط (الإمتداد الأفقى) :**

وقـد عـرف البسـط أيضاً بالتتصيل (الإستمداد الأفقى) ، وهو ما يعنى مد أجزاء الحروف الأفقية وسحبها ، كبسط الياء والسين والصاد والكاف وبعض الحروف حيـنما تقـع فـى وسـط الكلمـات ، وقد عرف البسط أيضاً فى أوجه تجويد الكتابة (لإبـن مقلـه) [1] ، " بأنه مواقع المدات المستحسنة فى الحروف المتصلة " ، ونلحظ مثال ذلك فى (شكل –٦٤) الذى يوضح البسط فى حرف السين فى البسملة إضافة إلى بسط الياء فى جملة أخرى حينما تقع الياء فى آخر الكلمة .



نموذج يوضح البسط الأفقى فى حرف الياء وإعطاء تشابك جمالى لحروف الجملة



بسملة يتضح بها بسط حرف السين لإعطاء تنوع إيقاعى فى الجملة وتحسينها

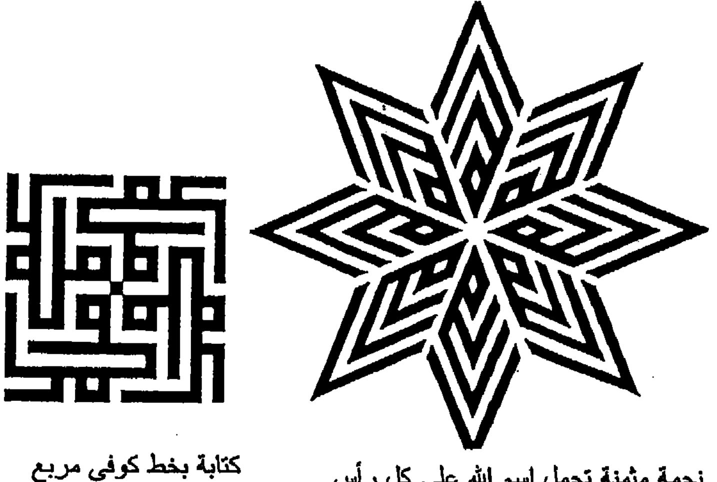
شكل (٦٤)

مأخوذة عن : ناجى زين الدين المصرف : (بدائع الخط العربى) ، مرجع سابق ، ص ١٩٤ ، ٣٤٨ .

١– القلقشدى : (صبح الأعشى ، فى صناعة الأنشا) ، مطبعة دار الكتب المصرية ، الجزء الثالث ، القاهرة ، ١٩٣١م ، ص ١٤٤ .

*** التزوية :**

أحـــد المقومات التشكيلية التى ينفرد بها الخط الكوفى ، وقد أطلق عليها أيضاً (التربـــيع) ، والمقصود بها " قابلية الحروف لأن ترسم فى هيئة أشكال هندسية ذات زوايـــا" [1] ، والخط الكوفى المربع كان أنسب الخطوط لتحقيق تلك الخاصية ، وكتبت بـــه تكوينات خطية ذات أشكال هندسية مختلفة كالمربع والمسدس والمستطيل والنجمى .. ألـــخ، والنماذج الموضحة فى (شكل –٦٥) توضح تلك الخاصية بوضوح من خلال الخط الكوفى المربع الهندسى .



كتابة على شكل مربع كتب بداخله بخط كوفي مربع اسم النبى ﷺ أربـــع مـــرات

نجمة مثمنة تحمل اسم الله على كل رأس ، وهي بالخط الكوفي الهندسي ومن كتابات حسن قاسم حبش ١٣٩٠هـــ/ ١٩٧٠م .

كتابة بخط كوفى مربع على شكل مربع كبير كتب عليها اسم على كرم الله وجهـــه أربع مرات

بسملة بالكوفى المربع– جامع البردينى – القرن العاشر الهجري / السادس عشر

نماذج توضح إستثمار خاصية التزوية فى التكوينات الخطية

شكل (٥٦) .

مأخوذة عن : سمير عطا الله : (روائع الخط العربى) ، مرجع سابق ، ص ٢٥، ٢٩ ، ٤٨ .

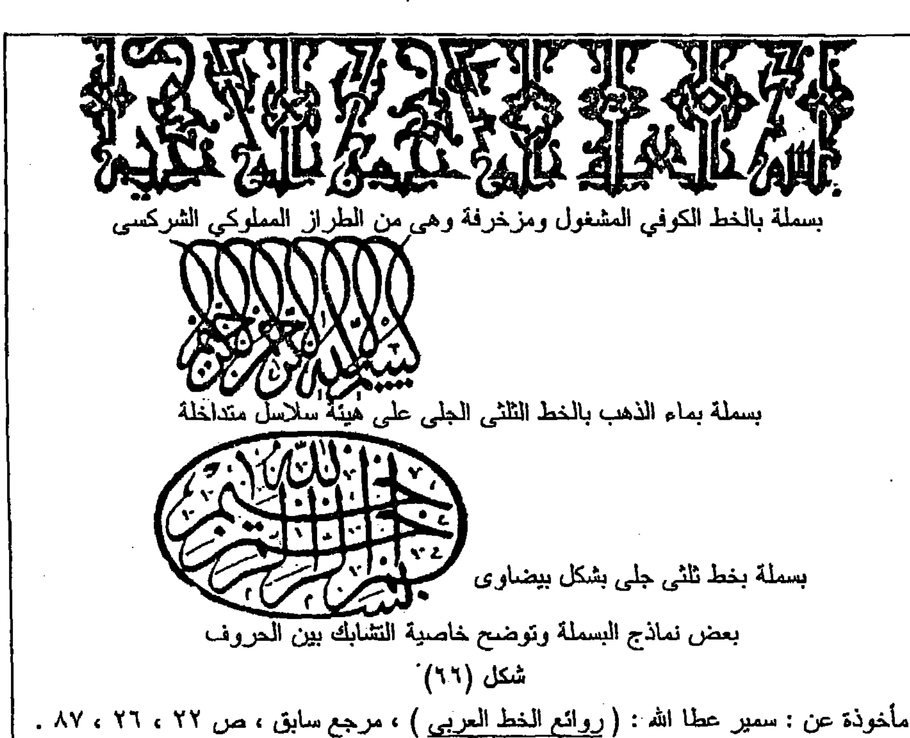
١– مصطفى محمد رشاد : (المقومات التشكيلية والجمالية للخط العربى) ، مرجع سابق ، ص ٣١ .

*** التشابك والتداخل :**

التشـــابك أحد المقومات التى إنفردت بها الخطوط العربية ، وكان مصدره إما تقـــابل الحـــروف الرأســـية مـــع الأفقية فى التكوينات من خلال خاصيتى المد والبسط لتحقـــيق تـــرابطا شـــكليا وإيقاعياً داخل التكوين وإما لتتشابك تتجه الحروف الرأسية بمفردها كالالف واللام " حيث كانت تمتد رؤوسها وتتحرك لتتشابك وتصنع فيما بينهما حـــواراً شـــكلياً تتحول فيه الحروف إلى عناصر زخرفية ، وقد يكون هذا التشابك فى هيـــئة ترابط وتعقيد أو تضفير أي جدل الحروف فى هيئة ضفيرة " [١] ، (شكل -٦٩) يوضـــح خاصـــية التشـــابك والـــتداخل بين الحروف الرأسية أو بين الحروف الرأسية والأفقية .

*** العجم (نقاط التمييز) :**

إنفرد الخط العربى عن خطوط الكتابات الأخرى بخاصية العجم ،وهى إحدى المقومات التشكيلية التى تميز بها الخط العربى ، والمقصود بالعجم " إلحاق النقط بالحروف المتشابهة



بسملة بالخط الكوفي المشغول ومزخرفة وهى من الطراز المملوكي الشركسى

بسملة بماء الذهب بالخط الثلثى الجلى على هيئة سلاسل متداخلة

بسملة بخط ثلثى جلى بشكل بيضاوى

بعض نماذج البسملة وتوضح خاصية التشابك بين الحروف

شكل (٦٦)

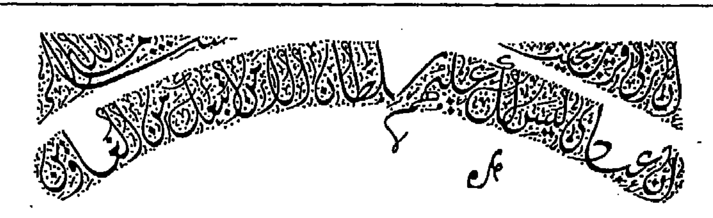
مأخوذة عن : سمير عطا الله : (روائع الخط العربى) ، مرجع سابق ، ص ٢٢ ، ٢٦ ، ٨٧ .

١- محمد على محمود نصره : (العلاقة بين المقومات التشكيلية للخط العربى المعاصر والأسس البنائية للتصميمات الزخرفية المسطحة) ، مرجع سابق ، ص ٥٥ .

بعضـــها من بعض " [1]، وبالإضافة إلى الدور الوظيفى للنقط بالنسبة للحروف نجدها تلعب دوراً فى الشكل الجمالى للحروف ، وقد إتخذت النقطة اشكالاً متعددة فى الإعجام كالدائـــرة والمـــربع والمعيـــن والمثلـــث ، وقد إستفاد الفنان من ذلك بأن وضع النقط وكـــررها لتـــتفق والناحية الفنية والجمالية التى يريدها ، والتى تثرى من شكل التكوين الخطى كما هو موضح فى (شكل –٦٧) .

*** الشكل (علامات التشكيل) :**

يلعـــب الشـــكل دوراً جمالـــياً فى التكوينات الخطية شأنه شأن العجم ، وينفرد الخـــط العربى بصفة الشكل عن بقية الخطوط الأخرى ، والمقصود بالشكل " هو إلحاق علامـــات الإعـــراب للحـــروف بغرض القراءة الصحيحه والبعد عن القراءة الخطأ ، وعلامـــات الإعـــراب هى السكون ، الفتحة ، الضمة ، الكسرة ، الشدة ، الهمزة " [2]، ويوضح (شكل –٦٨) مثالاً لإستخدام الشكل جمالياً فى التكوينات الخطية .



لوحة تجمع نصوص مختلفة كلها دعاء كتبها استاذ الخط محمد عزت الكركوكي بالديوانى الجلى . وهى من أفضل أعماله .



كتابة زخرفية لحكمة بالخط الديوانى الجلي الزخرفي من كتابات حسن شجعان ١٣٧٣هـ/١٩٥٢م

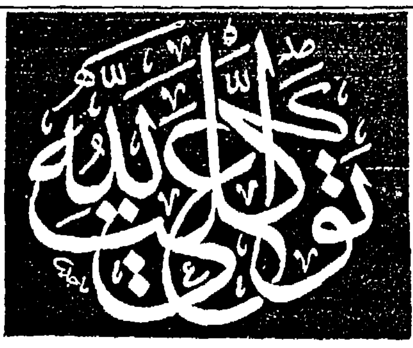
كتابات توضح العجم ودوره فى إثراء الشكل الجمالى

شكل (٦٧)

مأخوذة عن : سمير عطا الله : (روائع الخط العربى) ، مرجع سابق ، ص ١٢٩،١٣٣

١- إبراهيم جمعة : (قصة الكتابة العربية) ، مرجع سابق ، ص ١٠٥ .

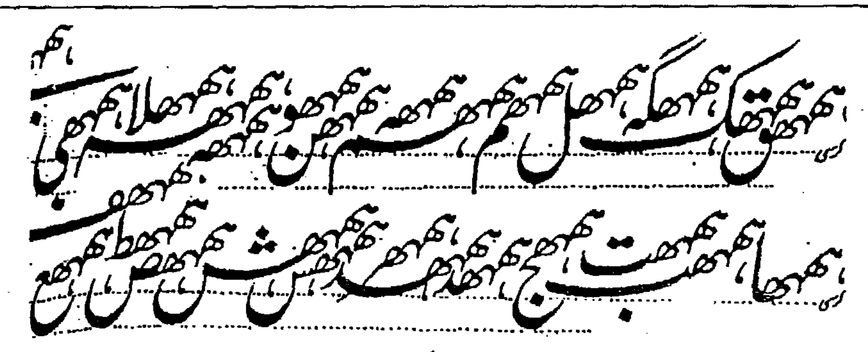
٢- مصطفى محمد رشاد : (المقومات التشكيلية والجمالية للخط العربى) ، مرجع سابق ، ص ٣٤ .



تكوين خطى يوضح إستثمار علامات التشكيل لإثراء الشكل
الجمالى للتكوين – للخطاط ماجد الزهدى
شكل (٦٨)
مأخوذة عن : ناجى زين الدين المصرف : (بدائع الخط العربى)، مرجع سابق ، ص٢٦٢

*** فتحات البياض :**

وهى أحد خصائص الخط العربى إذ " تحتوى بعض الحروف العربية كالصاد والعين والطاء والفاء والقاف والهاء والواو على فراغات تسمى (فتحة البياض) وهذه الفـتحة بنسـب تتفق وحجم كل حرف ، وهذه الفتحات بجانب تمييزها للحروف فهى تكسـبها جمالاً، خاصة وأنه يمكن التغيير والتبديل فى شكل هذه الفتحات " [1] ، ولعلنا نلحـظ فى (شكل-٦٩) الدور الذى تلعبه تلك الفتحات فى إثراء التكوين وإكسابه تنوعاً إيقاعياً وترديد ناتج من تكرارها .



نموذج يوضح إستثمار فتحات البياض جمالياً فى التكوينات الخطية من خلال تكرارها
شكل (٦٩)
مأخوذة عن : ناجى زين الدين المصرف : (بدائع الخط العربى) ، مرجع سابق ، ص ٣٧٨ .

١- مصطفى محمد رشاد : (المقومات التشكيلية والجمالية للخط العربى) ، مرجع سابق ،ص ٣٥ .

رابعاً : علاقة الخط العربى بواجهات العمارة الإسلامية :

فى النقطة السابقة أوضح الباحث فى تناوله للخط العربى قيمته الإستطيقية ... وتعدد أنواعه وابعاده التصميمية التى تمثلت فى كيفيات أشغاله للسطح وعلاقته بالفراغ وقيمة الحركية والإيقاعية ومقوماته التشكيلية التى تمثلت فى الليونه والمد والبسط . والتزوية والتشابك والتداخل والعجم والشكل وفتحات البياض .

إن الخصائص السابقة توضح مدى ثراء الخط العربى ومدى قابليته للتوظيف التصميمى بصور مختلفة ، كذلك مدى قابليته لإتخاذ نسب تتفق مع الغرض المستخدم من أجله وهى كلها معطيات تجعل من الخط العربى مادة غنية يمكن توسيع أفاق إستثمارها فى مجالات الزخرفة المعمارية وإن كان الباحث قد أورد بعض الأمثلة التى وظف فيها الفنان الإسلامى الخط العربى فى زخرفة أوجه العمارة أو حوائطها الداخلية .. إلا أن هذا التوظيف لم يغلق الباب عن إمكان إيجاد توظيفات وحلول جديدة تستلهم ما سبق عرضه وتضيف ما يتناسب مع معطيات العمارة فى عصرنا الراهن .

وفى النقطة التالية يحاول الباحث إلقاء الضوء على العلاقة الترابطية التى جمعت ما بين العمارة الإسلامية وواجهاتها الخارجية بوجه خاص وبين الخط العربى ودوره على تلك الواجهات ، والمقصود بعلاقة الترابط الجمع والتأليف بين العناصر المختلفة وفق مجموعة من النظم التى تتيح ذلك ، والذى يلعب دور الوسيط والعامل المشترك بين العناصر .

وللتعرف على العلاقة الترابطية بين الخط العربى وواجهات العمارة الإسلامية ، سيقوم الباحث بتناولهما من خلال علاقة كل منهما بالفلسفة الجمالية الإسلامية والقيم التصميمية الجمالية وقضية الهوية المعمارية ، ودور الخط الوظيفى والجمالى فى زخرفة الواجهات المعمارية الإسلامية إضافة إلى إلقاء الضوء على الخامات والتقنيات المستخدمة فى تنفيذ الخطوط عليها ، وذلك على النحو التالى :

١- الخط العربي وواجهات العمارة الإسلامية في ضوء الفلسفة الجمالية للفن الإسلامي :

بيـن الباحـث فى موضع سابق قيام الفلسفة الجمالية للفن الإسلامى على مبدأ الصـبوة والسـعى وراء المطلق ، والإهتمام بالجمال الكامن فى جوهر الأشياء ، وأنها إهتمـت بالجمال المعنوى وعزفت عن الجمال المادى الذى أهتمت به كثير من الفنون التى سبقتها ، وقد كانت العقيدة الإسلامية هى المنبع الذى إستقى منه المسلمين منهجهم الجمالى

فقـد إستطاع المصمم الفنان الإسلامي أن يبدع أشكالاً جمالية لا حصر لها فى شـتى مجـالات الفنون ، وقد إتصفت جميعاً بالتجريد الرمزى الذى يسعى إلى الجمال الكامـن خلـف الشـكل الطبيعى ، وكان سعيهم هذا يعد نوعاً من التأمل والإستغراق للوصـول إلـى عـالم المطلـق ومحاولـة تكشف أسراره ، وإبداعاتهم فى " الكتل المعماريـة والخطـوط والزخارف لم تعد إلا وسيطا بين الإنسان والمطلق " [1]. فكما سبق وأوضح الباحث فى الجزء الخاص بالعناصر المعمارية الإسلامية يتضح لنا أنها جميعاً كانـت رموز تجريدية أبدعها الفنان الإسلامى وطورها لتتفق وأفكاره ، فالمئذنة كانت وسـيلة للربط بين الأرض والسماء أى بين الواقع الأرضى وعالم المطلق والقبة كانت رمزاً للسماء المرفوعة بغير عمد والتى تخفى وراءها أسرار الكون ، العقود المتراصة المتسـاوية المعبرة عن الوحدة والمساواة والشرافات المسماة بعرائس السماء وإشاراتها إلى علاقة الربط ما بين السماء والأرض كلها عناصر تتفق مع شريعة المسلمين .

والخـط العـربى أيضـاً والأهتمام به كان مصدره العقيدة الإسلامية حيث أن الخـط الذى كتب به القرآن الكريم وحمل المعانى القدسية لكلمات الله سبحانه وتعالى ، ممـا دعا الخطاطين إلى الإهتمام به وتطويره والإعتقاد بأن العناية به فى كتابة القرآن الكريم واجب دينى يقربهم إلى الله ويأخذهم إلى المعانى التى يحملها ويدخلهم إلى عالم المطلـق ، خاصـة وأن الحروف العربية كانت أشكالاً تجريدية تحمل معان بيانية ذات دلالـة بالنسـبة للمسلمين فكانت بذلك مادة خصبة تعينهم فى تكشف الجمال المطلق ، وممـا سبق يتضح لنا إشتراك العمارة الإسلامية وبخاصة عناصرها المؤلفة للواجهات

١- حسن المسعود : (الخط العربى) ، مرجع سابق ، ص ١٠٢ .

الخارجـية مع الخط العربى فى فلسفة جمالية واحدة مستمدة من روح العقيدة الإسلامية والمحددة لفلسفة الجمال الإسلامى.

٣- الخط العربى وواجهات العمارة الإسلامية فى ضوء القيم التصميمية الجمالية :

لقـد سـبق للباحث عرض مفهوم القيم التصميمية الجمالية وإرتباطها بالمعيار التشـكيلى المحدد لمظاهر الجمال فى أى فن بغض النظر عن شكله ومضمونه ، وحدد الباحـث الأسـس الإنشـائية الـتى توظـف العناصر التشكيلية وفقاً لها لتحقيق القيم التصـميمية الجمالـية كالهـيكل الإنشائى للعمل الفنى والعلاقات التشكيلية المتولدة بين عناصره .

كمـا تعـرض الباحـث للقيم التصميمية الجمالية فى كلا من واجهات العمارة الإسـلامية والخـط العربى والأسس الإنشائية المحققة لها ، والتى تثبت إستثمار الفنان المصـمم الإسـلامى لمعطيات الأسس الإنشائية فى كل منهما لتحقيق القيم التصميمية الجمالية كالإيقاع والتوازن والوحدة مع التنوع إضافة إلى التناسبات .

فقـد إسـتخدمت المحاور الرأسية والأفقية والمائلة والمنحنيات لتحديد الهياكل الإنشـائية لكـل من واجهات المبانى المعمارية الإسلامية وكذلك التكوينات المؤلفة من الحـروف والكـتابات العربـية ، كما أستخدم التكرار فى العناصر لتحقيق الإيقاع من خـلال بعض المتغيرات فى العناصر كأماكن توزيعها أو مساحاتها والتى تحقق تنوعاً داخـل العمل الفنى سواء واجهة معمارية أو تشكيلاً جمالياً خطياً ، وقد راعى المصمم الإسلامى فى أعماله ضرورة تحقيق وحدة العمل الفنى بإختلاف نوعه وذلك من خلال وحـدة العناصر البنائية ، كما تحقق التوازن فى الواجهات المعمارية من خلال علاقات التعامد فيما بين العناصر وتعادل القوى المؤثرة لتلك العناصر وفق توزيعها .

لقـد كان الخط العربى بأنماطه المختلفة وإرتباطه عضوياً بالعمارة احد أسباب تحقيق الإيقاع المتميز للكتلة ولم تخرج الحلول الإبداعية بالربط بينهما بعيداً عن تحقيق الوحـدة والـتوازن .. ذلك بالإضافة إلى أن أشكال الخط العربى قد أضافت تنويعاً فى النسـب الجمالـية بإعتبارها عنصراً أصيلاً فى الزخرفه المعمارية الإسلامية .. يرى الباحـث أنـه ليس مجرد عنصر تكميلى أو تجميلى إنما عنصر له ارتباطه العضوى

القوى بالبناء وله قيمته فى اكساب البناء هويته المميزه بهذا يتضح لنا العلاقة الترابطية بين كل من واجهات العمارة الإسلامية والخطوط العربية فى الجانب الجمالى التشكيلى حيـث يخضـع كل منهما لأسس تشكيلية ثابتة تسهم فى تحقيق مجموعة من القيم التصميمية الجمالية الخاصة بالفن الإسلامى .

٣- الدور الزخرفى للخط العربى على واجهات العمارة الإسلامية :

لعـب الخـط العـربى دوراً هامـاً على الآثار المعمارية الإسلامية وبخاصة الواجهـات ، حـتى أصـبح أحد العناصر الرئيسية المكملة لجماليات واجهات العمارة الإسـلامية ، وقد إكتسب الخط العربى تلك المكانة الهامة نتيجة إشتراكه مع فن العمارة الإسـلامية وبخاصة الواجهات فى فلسفة جمالية واحدة وهى الفلسفة الجمالية الإسلامية الى تسعى إلى الوصول إلى الجمال المطلق ، وإشتراكهما فى الأسس الإنشائية المحققة للقـيم الجمالية التصميمية ، وفى صفة التجريد الرمزى التى تميز عناصر كلا منهما ، تلك النقاط ساعدت كثيراً فى تفهم الفنان المصمم الإسلامى إمكانية الجمع والتوافق فيما بين الخطوط العربية وفن العمارة الإسلامية ومنها الواجهات الخارجية .

كمـا أن شيوع كراهية مضاهاة خلق الله ، ومحاولة الفنان الإسلامى الوصول إلى حلول جمالية بديلة ومبتكرة ، كانت السبب الرئيسى إلى ذهاب الفنان الإسلامى إلى الخـط العـربى وإسـتخدامه إستخداما زخرفيا " وقد ساعده على ذلك طواعية وقابلية حـروف الخـط العـربى للتشكيل ، إذ لم يلعب الخط دوراً فى فنون العالم كالذى لعبه الخـط العربى فى الفن الإسلامى " [1] بصفة عامة ، وفى فن العمارة وواجهاتها بصفة خاصة .

فقـد لعب الخط العربى على واجهات العمارة الإسلامية دوراً وظيفياً وجمالياً كبـيراً حين إستخدمه الفنان الإسلامى كعنصر زخرفى مكمل لجماليات العمارة ، فنرى الخـط بجانـب وظيفته التسجيلية للنصوص القرآنية والتاريخية والجنائزية إستطاع أن

١- مايسة محمود داود : (الكتابات العربية على الآثار الإسلامية ، من القرن الأول حتى أواخر القرن الثانى عشرة للهجرة) مكتبة النهضة المصرية ، طبعة أولى ،القاهرة ، يناير ١٩٩١م ، ص ٦٧ .

يشـغل الفـراغات فـى واجهات العمارة الإسلامية ويقسمها إلى عدة مساحات متنوعة الملامـس بفعـل التـنوع فـى أساليب التشكيل فى كتابة النصوص وأحجامها وأنواع الخطوط المستعملة فيها مما خفف من ثقل مادة البناء فى تأثيرها على نفس المشاهد مع الحفاظ على الضخامة فى الكتل وما تعطيه من رهبة وشموخ للمبنى المعمارى .

كمـا كـان توظيف الحروف العربية بما تحتويه من طاقات حركية كامنة أن تحـول السـطح الساكن إلى سطح متحرك فى ذهن المشاهد من خلال تجميع الحروف ذات الإتجاهـات الحركـية المتشـابهة والتأكيد عليها فى الأماكن الملائمة لها ، والتى تحقـق قدراً مناسباً من التوافق مع إتجاهات الحركة الكامنة للعناصر المعمارية المؤلفة لمواجهات وتؤكدها أو تتعارض معها بما يفيد الجانب الجمالى للواجهات ، وعليه باتت الخطـوط العربـية بما تملكه من خصائص ومقومات تشكيلية عاملاً أساسياً فى تحقيق وتأكـيد القـيم التصميمية الجمالية فى واجهات العمارة الإسلامية وبصورة متوافقة مع الـنظام الإنشائى لتلك الواجهات مما ساعد فى تكوين علاقة ترابطية بين الخط العربى والواجهات .

وقـد سـاعد الخـط العربى فى تأكيد هوية العمارة الإسلامية وإكسابها طابعاً ممـيزاً يمـيزها عـن عمائـر الفنون الأخرى ، كما أنه أستطاع أن يحافظ على هوية الشـعوب الإسـلامية المخـتلفة فى تلك العمائر وواجهاتها ، وذلك من خلال إستخدام أسـاليب وأنـواع الخطوط العربية المحلية التى أبدعتها أيادى الخطاطين فى كل قطر لتجمـيل واجهات العمائر الإسلامية به ، وإن كان هذا لا يعنى فقدان العمارة الإسلامية لطابعهـا العام ، فإنه " بالرغم من الإختلافات في الأساليب المحلية كان إستخدام الخط العـربى فى فن العمارة هو عنصر التجميل الذى وحد الأنواع المختلفة من المبانى فى العـالم الإسـلامى " [1] ، وذلك من خلال وحدة شخصية الحرف العربى رغم إختلاف صـوره وأشـكاله ، إضافة إلى ما سبق ذكره من الخصائص التشكيلية التى أتاحت له فرصـة الـترابط بفن العمارة الإسلامية ، ويبقى أن نذكر هنا أن أساليب وتقنيات تنفيذ الخـط العـربى علـى الواجهـات المعمارية كانت عاملاً من عوامل تحديد هوية تلك

1- Dalu Jones : (Archtecture of the Islamic World) , Ibd, P.168 .

الواجهـات حيـث إستخدمت بلاطات القاشانى الملونة بترابيع صغيرة في منطقة دول الشـرق الإسـلامى لتغطـية عمائـرهم المبنـية بالآجر للحفاظ عليها وتجميلها ، كما أسـتخدمت تقنـية الحفـر الغائر والبارز للحروف فى العمارة الأسلامية لدول المنطقة الإسـلامية الوسـطى والـتى كانـت تبنى غالباً من الحجارة ، وإستخدمت أيضاً تقنية الجص المشغول فى دول الغرب الإسلامى لسهولة التشكيل بها .

ممـا سبق يتضح لنا علاقة الخط العربى بواجهات العمارة الإسلامية والأسس المحـددة للـتوافق والجمـع بيـنهما ليكونا معاً حلولاً تشكيلية محققة للقيم التصميمية والفلسفية الجمالية فى الفن الإسلامى .

* قدم الباحث فى هذا الفصل عرضاً لمفهوم الفلسفة الجمالية الإسلامية من خلال آراء بعـض الفلاسـفة ومفكرى الجمال المسلمين ، كما تناول نظم إدراك البعد الثالث الإيهـامى فى الفنون الإسلامية كالرقش الزخرفى والخط العربى والتصوير ، ثم تناول مفهـوم القـيم التصـميمية الجمالية فى الفنون الإسلامية والأسس الإنشائية المحققة لها بإعتـبارها المعـيار المحـدد لمظاهر الجمال فى الفنون بغض النظر عن شكل ونوع العمل الفنى .

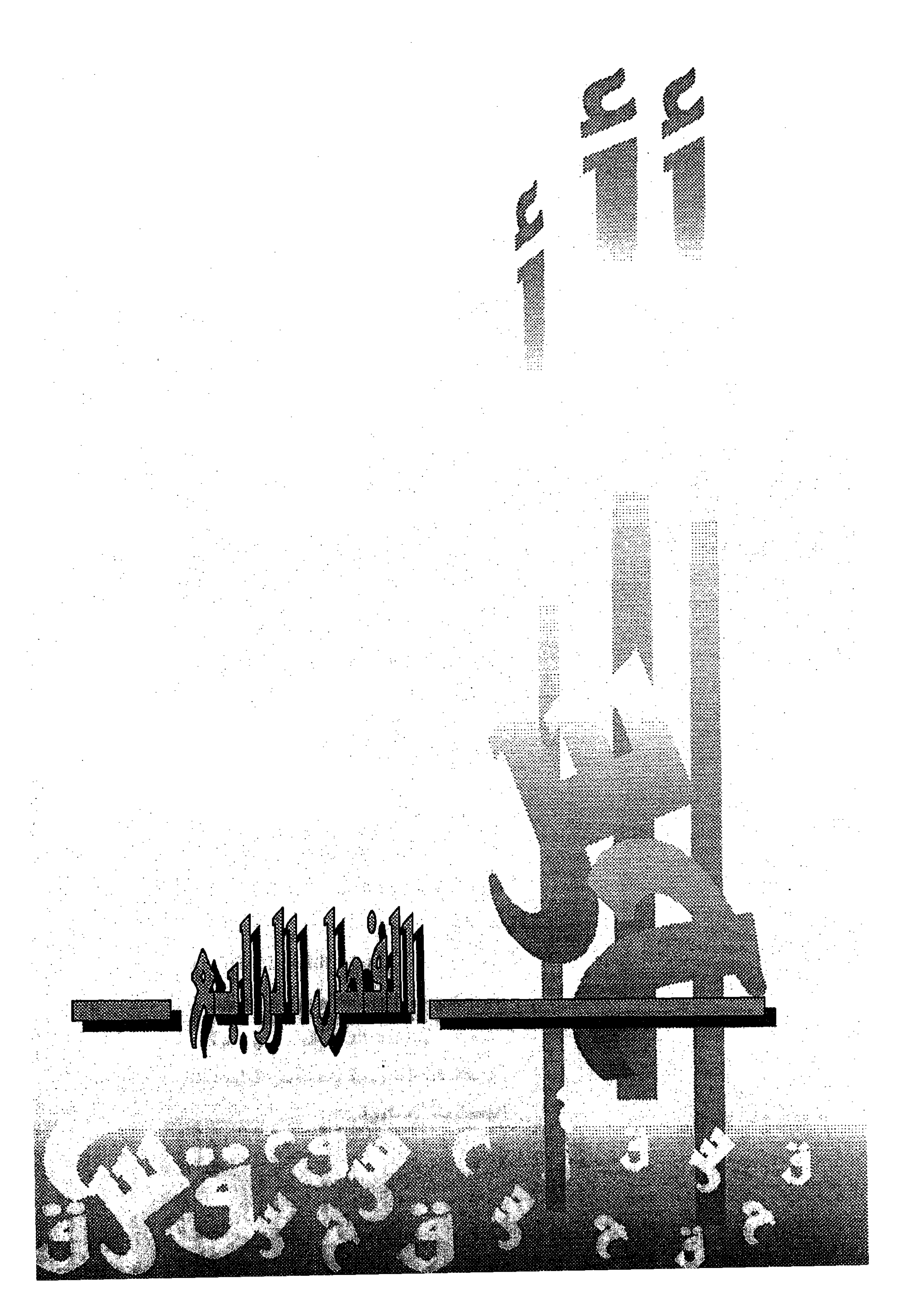
وقـد إسـتفاد الباحث من هذا عند تعرضه لتكشف جماليات العمارة الإسلامية وبخاصـة الواجهـات الخارجية وعناصرها ، والتى ترتبط إرتباطاً مباشراً بموضوع البحـث كما إستفاد منها أيضاً فى تكشف جماليات الخطوط العربية وإستثمارها كعنصر زخرفى مكمل ورئيسى لتحقيق جماليات واجهات العمارة الإسلامية .

وعـرض الباحـث بعد ذلك عناصر الواجهات المعمارية الإسلامية ، وبعض القيم التصميمية الجمالية فى نماذج مختلفة للمبانى المعمارية الإسلامية ، ومدى توافقها والفلسفة الجمالية للفنون الإسلامية .

مركـز فى ذلك على دور الخط العربى وموضحاً نشأته الأولى ، وتطوره فى ظـل الإسلام وأنواعه المختلفة ، وشارحاً للأبعاد الأستطيقية فى الخط العربى وإرتباطه بالقيم التصميمية الجمالية ، وعارضاً لبعض الأسس المحددة لجماليات الخطوط العربية ، كمـا عرض المقومات التشكيلية للخط العربى والتى إختص بها دون خطوط الكتابات

الأخـــرى ، ومـــا أضـــافته إلـــى الخط من إمكانية التشكيل الفنى الذى أتاح له إحتلال الصدارة فى زخرفة وتجميل واجهات العمارة الإسلامية .

كمـــا قـــدم الباحث بعد ذلك نظم العلاقة الترابطية بين الخط العربى وواجهات العمـــارة الإســـلامية مـــن خلال إرتباطهما بفلسفة جمالية واحدة ، وخضوعهما لنفس الأســـس الإنشـــائية الـــتى تحقق القيم التصميمية الجمالية لكل منهما أو لكلاهما سوياً ، وعـــرض الباحـــث الـــدور الذى لعبه الخط العربى فى واجهات العمارة الإسلامية من الناحية الوظيفية والزخرفية التجميلية وإسهامه فى تأكيد الهوية المعمارية الإسلامية.


الفصل الرابع

الفصل الرابع

جماليات الكتابات العربية على واجهات العمارة الإسلامية

محتويات الفصل

-مقدمة

أولاً : نماذج واجهات العمارة الإسلامية المختارة للتحليل وأسس اختيارها وتصنيفها.

ثانياً : أسلوب تحليل محتوى الكتابات العربية على واجهات العمارة الإسلامية المختارة.

ثالثاً : تحليل جماليات الكتابات العربية في نماذج من واجهات العمارة الإسلامية.

رابعاً : جماليات التضافر بين خصائص الكتابات العربية وخصائص الواجهات المعمارية الإسلامية .

مقدمة :

تعــرض الباحث في الفصلين السابقين إلى الأبعاد التاريخية للعمارة المصرية وارتــباطها بمفهوم الهوية وما آلت إليه من تغريب نتيجة لعوامل مختلفة، ادى بها إلى الافتقار للجمال.

ثــم تــناول الأبعاد الجمالية للعمارة الإسلامية على وجه الخصوص في ضوء بعــض المعطيــات الفلسفية والقيمة الجمالية التى ابدعها المصمم الإسلامي تأثرا بتلك الرؤى الفلسفية والتى كان لها على الأغلب امتدادا دينيا.

وقــد خــص الباحث الخط العربي بما فيه من جماليات بإهتمام خاص محاولا إيضـــاح علاقته بالواجهات المعمارية بشكل عام وذلك من خلال خضوعهما معا لرؤية جمالية واحدة وقيمة تصميمية مشتركة إلى حد بعيد.

وإن كـــان الــباحث فــي الفصل السابق قد حاول إيضاح الوحدة العضوية بين الخـــط العــربي والواجهات الإسلامية التى نفذ عليها، فإنه في هذا الفصل يحاول رصد الطـــرائق والصيغ الجمالية المختلفة التى تحققت من خلالها العلاقة الترابطية بين الخط العربي والعمارة الإسلامية.

وذلـــك للوصـــول إلى نوعيـــات الـــتوظيف الزخرفي للخط العربي ومحاولة الوصـــول إلى مداخل تستلهم تلك الحلول التراثية وتضيف حلولا جديدة تستلهم التراث فـــي تصـــميمات مســـتحدثة تتفق مع روح العصر الحالى وتهدف إلى تحويل المظهر المعمارى الذى يفتقر إلى الهوية في العمارة منخفضة التكاليف في مدينة ٦ أكتوبر إلى مظهـــر له هوية مميزة وله طابع يجمع بين الأصالة والمعاصرة ، ويقدم حلولا تجميلية يمكـــن أن تحقـــق بيئة جمالية لها طابعها الخاص، تكون بدورها بمثابة منطلق لبحوث أخـــرى وتطـــبيقات أخـــرى تساعد على تحقيق بيئات جمالية ذات أصالة ومعبرة عن الهوية.

وفيما يلي عرض لبعض الامثلة من التراث الإسلامي المعمارى يحاول الباحث أن تجئ محققة لتنوع توظيفات الخط العربي على الواجهات الخارجية واحيانا على المسطحات الداخلية، للإلمام بأكبر قدر ممكن من الحلول.

وتحقيقا لذلك الهدف فقد نوع الباحث مصادره فلم يقتصر على تناول العمارة الإسلامية في مصر فقط بل امتد تناوله إلى شتى النماذج التى اشتملت على توظيف الخط العربي في مختلف البلدان الإسلامية.

ويتم ذلك على النحو التالي :

أولا : نماذج واجهات العمارة الإسلامية التى تم اختيارها للتحليل :

قام الباحث باختيار بعض النماذج للواجهات المعمارية الإسلامية التى تحوي صورا متعددة لتوظيف الكتابات العربية زخرفيا عليها وذلك لتحليلها ، وسوف يذكر الباحث تلك النماذج كل حسب القطر الإسلامي الذى ينتمي إليه كما يلي :

*جمهورية مصر العربية: -واجهة الجامع الأقمر – مدينة القاهرة.

- واجهة باب الصعايدة – الجامع الأزهر – مدينة القاهرة.

-واجهة مدرسة (مسجد) السلطان الغورى – مدينة القاهرة.

* دولة أفغانستان : -منارة مسجد جام – مدينة جام.

* دولة الهند : -واجهة مسجد شيخ الدين جونبرا الحادي عشر– مدينة أزمير.

* دولة أوزبكستان: -واجهة مدرسة شيردار – ميدان الريجستان – مدينة سمرقند.

-واجهة ضريح الإمام البخارى – مركز البخارى – مدينة سموقند.

* المملكة الأسبانية: -واجهة داخلية بقصر الحمراء – مدينة غرناطة الاندلس.

* دولة إيران : -واجهة مسجد شاه عباس – مدينة أصفهان.

-واجهة المسجد الجامع – مدينة أصفهان.

الأسس التى تم بناء عليها اختيار النماذج للتحليل :

لقد تم اختيار نماذج الواجهات المعمارية من خلال بعض الأسس التى تتضمن التنوع الكبير فيما بينها في أساليب توظيف الخط العربي كعنصر زخرفي أساسي بها، والتى يمكن من خلال تحليلها التعرف على النظم والطرائق المختلفة لاستخدامات الخط العربي جماليا على واجهات العمارة الإسلامية ، ليستفيد منها الباحث في محاولة إيجاد حلول تشكيلية معاصرة لتجميل واجهات العمارة منخفضة التكاليف في مصر بصفة عامة، ومدينة ٦ أكتوبر بصفة خاصة. الأمر الذى دعا الباحث للتعرض لبعض الواجهات الداخلية في بعض المباني الإسلامية لضمان هذا التنوع ،وأسس الاختيار هي كما يلي :

أ- التنوع الكبير في أنواع الخطوط العربية المستخدمة على واجهات العمارة الإسلامية.

ب- التنوع في أساليب تناول الخط العربي على الواجهات المعمارية والمساحات التى يشغلها.

ج- اختلاف الأقطار الإسلامية التى تنتمي إليها النماذج لضمان التنوع في أساليب التناول للخطوط.

د- التنوع في وظيفة المبني الذى ينتمي إليه كل نموذج لضمان تعدد طرق التوظيف أن وجدت.

هـ-التنوع في تقنية تنفيذ تلك الكتابات العربية والخامات المستخدمة فيها.

و- اختلاف الأزمنة التى أنشئت فيها تلك النماذج المعمارية لضمان تعدد الأساليب.

تصنيف نماذج الواجهات المعمارية المختارة للتحليل حسب الوظيفة المادية لكل منها:

لقد قسمت نماذج الواجهات المعمارية المختارة للتحليل كلا حسب الوظيفة المادية التى يشغلها المبني المعمارى التى تنتمي إليه. أن كان مسجدا أو مدرسة للعلم أو ضريحا أو قصرا كما هو موضح بالجدول التالي :

جدول رقم (١)

تقسيم نماذج الواجهات المعمارية حسب الوظيفة المادية لها

م	مساجد	م	مدارس	م	أضرحة	م	قصور
١	جامع الأقمر					١	قصر الحمراء بالاندلس
٢	الجامع الأزهر–باب الصعايدة	١	مدرسة شيردار				
٣	مسجد شيخ الدين جونيرا			١	ضريح الإمام البخارى		
٤	مسجد شاه عباس	٢	مدرسة السلطان الغوري				
٥	المسجد الجامع باصفهان						
٦	منارة جام						

ثانيا : أسلوب تحليل محتوي الكتابات العربية على واجهات العمارة الإسلامية المختارة :

قام الباحث بتحليل محتوي الكتابات العربية على واجهات العمارة الإسلامية المختارة وفق ثلاث محاور رئيسية والموضحة فيما يلي :

محاور التحليل

الأثـر الجمالى الناشئ من توظيف الخط العربي على واجهـات العمـارة	أساليب توظيف الخط العربي على واجهات العمارة الإسلامية	المحاور الإنشائية للكتابات العربية وعلاقتها بالمحاور الإنشائية للمبني المعمارى.

* يقـوم الـباحث بتحـليل كـل نموذج من واجهات العمارة الإسلامية المختارة وفق مجموعة محددة من الخطوات يتم توضيحها في النقاط التالية :

أ- تقديم نبذة تاريخية عن موقع النموذج وتاريخ انشاؤه ، والأمر بنشأته.

ب-توصـيف الـنموذج المختار من حيث موقعه في المبني المعمارى والمفردات التشكيلية المكونة له.

ج- تحـليل محتوي المحاور الإنشائية للنموذج من حيث المحاور الإنشائية للبناء المعمـارى والمحاور الإنشائية للكتابات العربية المضافة إلى سطحه والعلاقة بينهما.

د- تحـليل أسـاليب توظيف الكتابات العربية على تلك الواجهات من حيث مواقع وأشـكال الكـتابات العـربية وأنواع الأقلام (الخطوط) المستعملة ، واستثمار المقومات التشكيلية للخط العربي في التوظيف ، وكذلك التقنيات المستعملة في تنفيذ الكتابات العربية على تلك الواجهات والخامات المستعملة فيها.

هـــ-تحليل الأثر الجمالي الناشئ من توظيف الخط العربي على واجهات العمارة الإسـلامية المختارة للتحليل كنظم الإيقاع الناتجة وتقليل الثقل المادي للبناء من شـغل الفـراغات وتحقيق العمق (البعد الثالث) الحقيقي والإيهامي ، وتحقيق تعادلية الشكل والفراغ على مسطح الواجهات ، وكذلك تحقيق الحركة الإيهامية لسـطح الواجهـة بمـا يتيح للمشاهد إدراك الواجهة بكل عناصرها المعمارية والتجميلية المضافة.

- ويمكـن اسـتعراض أسلوب تحليل جماليات الكتابات العربية على واجهات نماذج العمارة الإسلامية المختارة وعناصر هذا التحليل من خلال الجدول التالي :

جدول رقم (٢)

أسس تحليل جماليات الكتابات العربية في نماذج واجهات العمارة الإسلامية المختارة

توصيف النموذج	المحاور الإنشائية للكتابات العربية والواجهات المعمارية	أساليب توظيف الخط العربي على واجهات العمارة الإسلامية	الأثر الجمالى الناشئ من توظيف الكتابات على واجهات العمارة الإسلامية
موقع الواجهة في المبني المعمارى، الهيئة والمفردات التشـكيلية المؤلفة مـنها، ألـوان النموذج وعناصره التشكيلية.	رأسى – أفقي – مـائل – منحنيات. ومدي التشابه والاخـتلاف بين محاور كل مـن الواجهة المعماريـة والكـتابات العـربية المضافة إليها.	مواقـع وصيغ تناول الكتابات العربية. أنـواع الخطـوط العـربية ومساحاتها ونسـبة كـل مـنها للآخر. المقومـات التشكيلية لـلخط العـربي واسـتثمارها فـي التوظيف. التقـنيات والخامات المسـتعملة في تنفيذ الكتابات العربية.	النظم الإيقاعية المختلفة. تقليل الثقل المادي للبناء المعمـارى مـن شغل الفراغات المعمارية. تحقيق البعد الثالث على الواجهات بصورة حقيقية أو ايهامية. تحقيـق تعادليـة الشكل والفراغ. تحقيق نظم حركية على الواجهـة تـتيح إدراك الشـكل المعمـارى ومفرداته.

ثالثا : تحليل جماليات الكتابات العربية في نماذج من واجهات العمارة الإسلامية:

١- واجهة جامع الأقمر :

نبذة تاريخية :

يقع جامع الأقمر بشارع النحاسين بمدينة القاهرة في جمهورية مصر العربية ، حيـــث "يعتبر الجامع الأقمر الذى بني سنة ٥١٩هـ/ ١١٢٥م، على عهد الخليفة الآمر من مساجد العصر الفاطمي الثاني، عصر الخلفاء الضعاف.. فالأقمر عبارة عن مصلى صـــغير ، مســتطيل الشكل .. والأقمر من الناحية المعمارية بسيط إذ يقوم على أعمدة مبـــنية تحمل عقودا مدببة. وعلى العكس من ذلك فهو من الناحية الزخرفية تحفة نادرة بفضـــل واجهـــة الفخمـــة الغـــنية بالحـــنايا المنحوتة في الحجر الصلد، والتى تنتهي كالمحـــاريب بشـــكل المحارة أو الصدفة[1]"، والحقيقة أن واجهتة تعد دليلا على مهارة الفنان الإسلامي في مجال النحت على الحجر في العصر الفاطمي.

وصف عام للواجهة :

تعتـــبر واجهة جامع الأقمر المختارة من قبل الباحث للتحليل الواجهة الرئيسية للجامع والموازية للطريق العام الواقعة عليه، وتتكون من مستطيل في وضع افقي مقسم بـــدوره إلى ثلاث مستطيلات رأسية ، "ويتوسط باب المسجد وجهيته المبنية من الحجر الجيـــري، ويقســـم الجزء الأوسط من الواجهة – وهو يضم الباب – المسجد إلى ثلاثة أقســـام ، يبرز منها الجزء الأوسط قليلا عن سمت الجدار – وقد حليت الوجهية بثلاث طرز من الكتابة الكوفية"[2]. التى تتحرك داخل أشرطة عرضية وجامات.

كمـــا تشتمل الواجهة على مجموعة من العقود المدببة المنتهية بحنايا مزخرفة بخطوط اشعاعية تشبه الصدفة ، وتتحرك حول العقود مجموعة من الأشرطة الزخرفية المحـــددة لهـــا، كمـــا توجد بعض الجامات الزخرفية على أماكن متفرقة من الواجهة، إضافة إلى ظهور المقرنصات الزخرفية كأول استخدام زخرفي لها في واجهات العمارة الإسلامية على جانبي المدخل ، ويوضح (شكل –٧٠) واجهة جامع الأقمر.

---

(١) د. سعد زغلول عبد الحميد : (العمارة والفنون في دولة الإسلام) ، منشأة دار المعارف بالإسكندرية ، طبعة اولى ، ١٩٨٦م، ص٣٧٩.

(٢) ثروت عكاشة : (القيم الجمالية في العمارة الإسلامية) ، مرجع سابق ، ص١٩٦.

وقـد خلت الواجهة من الألوان الصناعية ، حيث اعتمد الفنان الإسلامي على أسـلوب النحت البارز والغائر في نقش الحجر الجيري، وإبراز عناصره الزخرفية من خـلال علاقة الظل والنور، فجاءت الواجهة بلون الحجر الجيري المائل إلى الإصفرار وبدرجات شدة متنوعة حسب تأثير الضوء عليها.

المحور الأول	المحاور الإنشائية للواجهة المعمارية والكتابات العربية المضافة لها
المحاور الإنشائية لواجهة جامع الأقمر	تـتكون المحاور الإنشائية للواجهة من مجموعة محاور رأسية وأفقية تحكم توازن المبني معماريا من خلال الحوائط الحجرية المؤلفة للبناء، إضافة إلى حركة بعض الشرائط الزخرفية أفقيا ورأسيا على الواجهة، كمـا تظهـر بعض المنحنيات المؤلفة لعقود الواجهة وبعض الجامات المسـتديرة إضافة إلى ظهور بعض المحاور المائلة من خلال الحركة الاشـعاعية للخطوط الزخرفية داخل حنايا العقود، وقمة عقد المدخل والمغينات الزخرفية المضافة للواجهة.
المحاور الإنشائية للكتابات العربية	تـتألف المحاور الإنشائية للكتابات العربية التى تزين جدران الواجهة مـن مجموعة محاور أفقية تمثل بعض الشرائط الزخرفية التى تحمل كـتابات لـبعض الآيات القرآنية ، هذا بالإضافة إلى بعض المنحنيات المتمثـلة في الجامات المستديرة التى تزين الحنيات الرئيسية للواجهة ببعض الكتابات العربية.
العلاقـة بيـن المحـاور الإنشـائية لـلواجهة والكـتابات المضافة لها	تشترك كلا من الواجهة المعمارية والكتابات العربية المضافة إليها في المحـاور الإنشائية الأفقية إضافة إلى بعض المنحنيات، حيث ساعدت المحـاور الأفقيـة لشرائط الكتابات العربية في تأكيد توازن الواجهة تشـكيليا، كمـا ارتـبطت المنحـنيات فـي كل من عناصر الواجهة والكتابـات العربية لتحقق تنوعا وتنغيما إيقاعيا للواجهة،(شكل-٧١).

المحور الثاني	أساليب توظيف الخط العربي على واجهة جامع الأقمر
مواقع وصيغ تناول الكتابات العربية على الواجهة	وظف الفنان الإسلامي الكتابات العربية توظيفا زخرفيا من خلال من خـــلال صـــياغتها داخل مجموعات من الأشرطة بالإضافة إلى بعض الجامـــات الدائـــرية، وقد جاءت تلك الكتابات من خلال ثلاثة أشرطة رئيســـية علت جميعها مستوي النظر للمشاهدين، وذلك لما تحمله من آيات قرآنية لها قدسيتها لدى الفنان الإسلامي. امتد الشريطان العلويان بطول الواجهة بأكملها بينما امتد الثالث بطول الجزء الأوسط البارز عن الواجهة ، وعلى جانبي الباب الخشبي بها، هذا بالإضافة إلى وجود شريط صغير أعلى نافذتان جصيتان واقعتان عـــلى أطراف الواجهة من الجانبين ، وقد تحركت الأشرطة كلها في اتجـــاه افقـــي مـــوازى لخط الأرض على الجدار، فعملت على تقسيم الواجهـــة الحجرية إلى مستطيلات أفقية متراصة فوق بعضها ساعدت المشاهد في إدراك عناصر الواجهة وتفاصيلها. يقـــع الشـــريط العـــلوي أعلى جدار الواجهة تقريبا واسفل الشرافات المســـننة مباشـــرة، ويقـــع الشريط الأوسط على ارتفاع يبلغ منتصف ارتفاع الواجهة، بينما يقع الشريط السفلي أعلى الباب الخشبي للمدخل وعـــلى جانبيه ، ويبعد عن الشريط الأوسط مسافة تبلغ ٤/١ المسافة بين الشريط الأوسط والشريط العلوي. كمـــا ظهـــرت ثـــلاث جامات دائرية تحتوي على كتابات عربية في منتصـــف العقـــود الرئيسية بالواجهة، حيث توسطت كل جامة الحنية الصـــدفية المحصورة داخل كل عقد، وقد احتوت الجامات على شريط كتابات دائرة تتوسطه دائرية بها كتابة عربية في وضع افقي ، راجع (شكل –٧١).

أنواع الخطوط العربية المستخدمة ونسبتها إلى بعضها	استخدم الفنان الخطاط الإسلامي ثلاثة أنواع من الخطوط الكوفية العربية في ملء الأشرطة الزخرفية على واجهة مسجد الأقمر، وقد احتوت تلك الأشرطة على مجموعة من آيات القرآن الكريم، كما استخدمت أسماء محمد وعلى في ملء الجامات من خلال تكرارهما. اختلفت نسبة تلك الكتابات فيما بينها كل حسب مساحة الشريط المحدد لها فظهرت الكتابات الكوفية بمساحات متنوعة في الحجم ، كما هو موضح في (شكل -٧٢).
المقومات التشكيلية للخط العربي المستخدم	استفاد الفنان الإسلامي من بعض المقومات التشكيلية للخط العربي حيث استغل خاصية قابلية التعريف وطواعية التشكيل في الحروف الكوفية لكي تتلائم مع شكل الشرائط التى تحيط بها، كما استفاد من خاصية التشابك فيما بين الحروف الرأسية حتى يحقق تكامل الشرائط وترابط أجزائها.
التقنيات والخامات المستعملة في تنفيذ كتابات الواجهة	استخدم الفنان الإسلامي نفس خامة البناء المعمارى وهي الحجر الجيري في تنفيذ زخارفه على الواجهة ، والتى تتضمن شرائط الكتابات العربية، وذلك من خلال استخدام تقنية الحفر المباشر على الحجر الجيري لاظهار علاقة الكتابات البارزة بالأرضيات الغائرة من حولها، وقد بلغ من الدقة والمهارة ما تشهد عليه شرائط وزخارف واجهة مسجد الأقمر ، حيث استطاع نحت الكتابات الكوفية بارزة على الواجهة وكذلك نقش زخارف على الارضيات فيما بين الكتابات لتبدو ذات مظهر زخرفي فنى بديع. كما أن الجامة الكبيرة التى توسطت عقد المدخل عدت نموذجا فريدا في دقة الحفر المباشر للكتابات على الحجر مع تفريغ ارضية الحجر من حولها دون المساس بسلامة الحروف ونسبها كما هو مبين في (شكل -٧٣).

المحور الثالث	الأثر الجمالى الناشئ من توظيف الكتابات العربية على واجهة جامع الأقمر.
النظم الإيقاعية المتنوعة	تحقق الإيقاع في واجهة جامع الأقمر من خلال التكرار والترديد لشرائط الكتابات العربية والجامات المنقوشة على الواجهة وكذلك أماكن تواجد تلك الشرائط والجامات على مسافات متنوعة، وبصورة تحقق ايقاعا حركيا غير رتيب، كما تحقق الإيقاع الحركي من خلال التكرار المتنوع للحروف والكلمات العربية التى تزخرف الواجهة المعمارية بالإضافة إلى وحدة الواجهة من خلال وحدة عناصرها الإنشائية في العقود والأشرطة الزخرفية والمقرنصات، وكذلك وحدة النوع بالنسبة للكتابات فكلها عربية كوفية وإن إختلفت أشكالها.
تقليل الثقل المادي للبناء من خلال الخط العربي	استطاعت الشرائط الزخرفية الكتابية وشرائط الارابيسك من خلال حركتها على الواجهة وحول عناصرها الإنشائية أن تحقق نوعا من شغل الفراغات بحائط الواجهة المعمارى بصورة مؤثرة، حققت نوعا من جذب عين المشاهد لإدراك تفاصيلها ، مما ساعد على تقليل إدراكه لثقل مادة البناء والمؤلفة من الحجر الجيري بفضل ما حققته من تجزءة الكتلة وشغل الفراغات المتسعة فيها.
تحقيق البعد الثالث الحقيقي والايهامي	حقق الفنان الإسلامي بعدا ثالثا حقيقيا في واجهة جامع الأقمر من خلال التنوع في أبعاد جدران الواجهة على أرضية البناء ، وفي عناصر تلك الواجهة كالعقود والحنايا ، كما استطاع من خلال الزخارف الكتابية داخل الأشرطة أن يحقق بعدا ثالثا حقيقيا من خلال التقنية المستخدمة في تنفيذها، وهي تقنية الحفر الغائر والبارز والتى تتضمن حروفا بارزة عن الأرضية تبدو واضحة من خلال حركة الظل والنور على الواجهة الحجرية. كما استطاع الفنان الإسلامي من خلال الجمع بين حروف الكتابات الكبيرة البارزة والزخارف النباتية الصغيرة عنها والمتحركة على

	أرضـــياتها أن تعطـــي ايحـــاءا بالعمق من خلال التباين في حجم كل منهما، مما اعطي إحساسا بمزيد من التنوع في الإيقاع من خلال تنوع ابعاد مسطحات الواجهة التى يدركها المشاهد.
تأثير الشرائط الكتابية على النظم الحركية بالواجهة	اســتطاعت الشرائط الكتابية الموجودة على الواجهة أن تولد نوعا من الحــركة الكامــنة الــتى تــأخذ عين المشاهد في حركة افقية الاتجاه لادراكها، وعليه يقوم بإدراك العناصر التى إحتوتها الواجهة من خلال مــرور تلك الشرائط بها، وكذلك الجامات الكتابية الدائرية التى تأخذه لإدراك مــا بداخــلها مــن كتابات وما حولها من خلال حركة العين لإدراكها. وممــا ســبق يتضح الدور الذى لعبه الخط العربي من خلال الشرائط الكتابية والجامات في اثراء واجهة جامع الأقمر جماليا.

شكل (٧٠)

واجهة جامع الأقمر بشارع النحاسين بالقاهرة ويظهر بها الجزء الأوسط البارز عن الجدار والباب الخشبي به، كما يظهر به عناصر الواجهة المعمارية والزخرفية.

صورة فوتوغرافية من (إعداد الباحث)

شكل (٧١)

رسم تخطيطى يوضح قطاع واجهة مسجد الأقمر

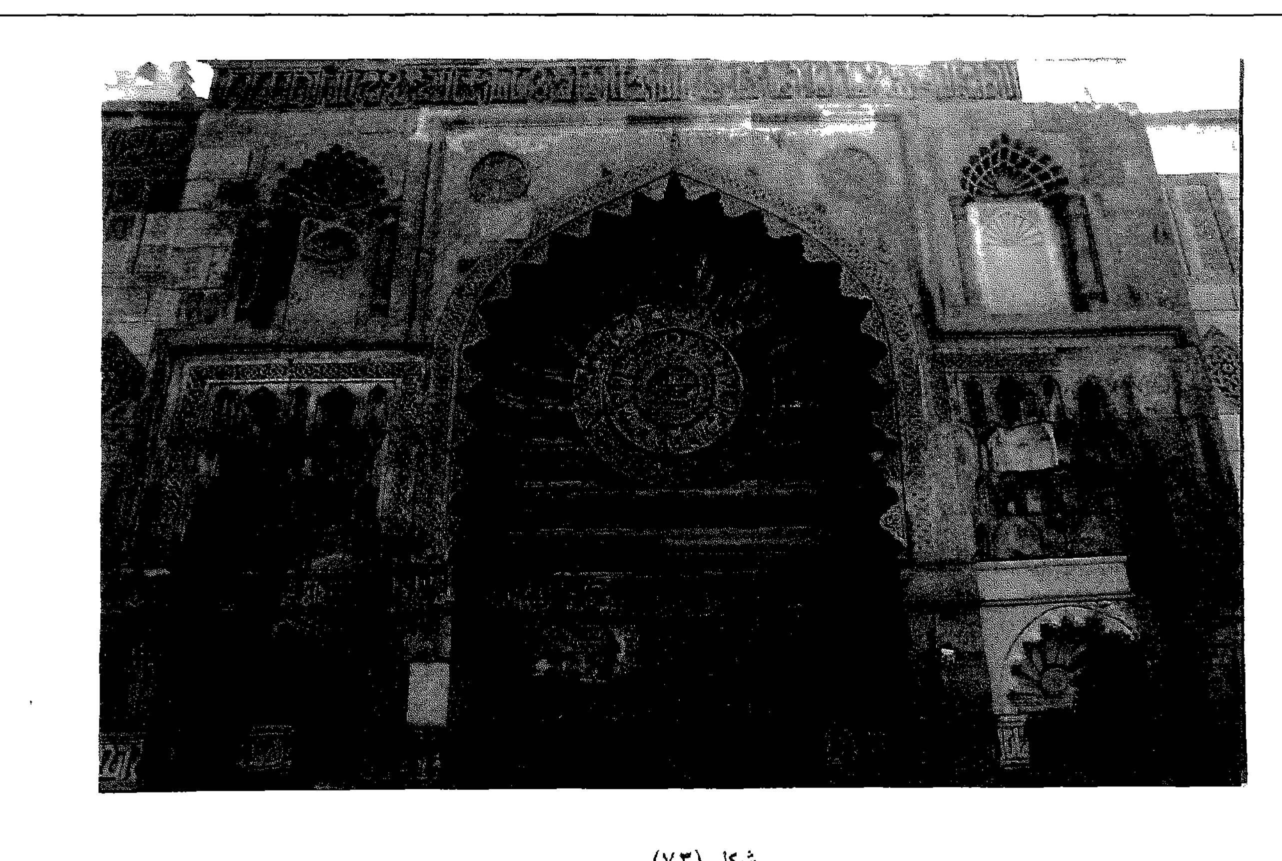
- المحاور الإنشائية للواجهة المعمارية
- مواقع الكتابات العربية بالواجهة
- المحاور الإنشائية للكتابات العربية
- نسبة الأبعاد فيما بين شرائط الكتابات والواجهة

(من إعداد الباحث)

شكل (٧٢)

القطاع الأيمن لواجهة مسجد الأقمر ويتضح بها شريط وجامة دائرية بهما كتابات كوفية منفذة بطريقة الحفر المباشر على الحجر ، ويتولد إحساس ببعد ثالث إيهامي فيها من خلال نسبة الكتابات إلى زخارف أرضياتها

صورة فوتوغرافية (من إعداد الباحث)



شكل (٧٣)

عقد المدخل بواجهة مسجد الأقمر ويتضح به الكتابات الكوفية المفرغة في الجامة المستديرة إضافة إلى ظهور ثلاث أنواع من الخط الكوفي تزخرف الواجهة
صورة فوتوغرافية (من إعداد الباحث)

٣- واجهة باب الصعايدة بالجامع الأزهر :

نبذة تاريخية :

يقــع بــاب الصــعايدة في الجدار الجنوبي للجامع الأزهر بمدينة القاهرة في جمهوريــة مصــر العربية، ويعد الأزهر أحد اقدم المساجد الفاطمية بالقاهرة، حيث تم إنشــاءه مــا بين عامي ٩٧٠ ، ٩٧٣م ليكون مركزا لنشر علوم المذهب الشيعي، وقد حظــي الأزهر باهتمام الكثير من الملوك والامراء الذين تعاقبوا على حكم مصر لما له من مكانة خاصة في قلوب كل طالبى العلم من مختلف الأقطار العربية، فقام عدد منهم باضــافة أجــزاء إلى المسجد زادت من مساحته الأصلية ، وقد كان من هؤلاء الحكام الأميــر عبد الرحمن كتخدا الذى "أنشأ الباب المعروف بباب الصعايدة الواقع في نهاية الواجهــة القبــلية .. أما الخديوي اسماعيل فقد أمر بهدم باب الصعايدة والمكتب الذى بداخله واعادة بنائهما"[١].

وعليه فواجهة باب الصعايدة التى نحن بصدد تحليل جماليات الكتابات العربية المضافة عليها ترجع إلى عصر الخديوي إسماعيل ، وبالتحديد إلى عام ١٢٨٣هـ كما هو مدون بشريط الكتابات العلوي بها.

وصف عام للواجهة :

تحــتوى واجهة باب الصعايدة بالأزهر على المدخل الخاص بطلاب العلم من أبــناء صعيد مصر ، والواجهة مبنية من الحجر الجيري ، وتتكون من مساحة مستطيلة الشــكل في وضع أفقي، ويظهر بها مستطيلان متجاوران في وضع رأسى يحيط بهما شــريط زخــرفي، ويوجد بكل منهما عقد دائري متناقص نحو الداخل ينتهي بعقد أصم ثلاثــي الفصــوص يعلو عقد آخر دائري، وهو العقد الذى يعلو الباب الخشبي الخاص بالمدخل.

أما الجزء العلوى بالواجهة فقسم إلى مجموعة من الأشكال الهندسية المشغولة بالزخارف النباتية والهندسية ، والتى بدت كحشوات زخرفية من الأرابيسك الإسلامي ،

---

(١)وزارة الأوقــاف المصــرية : (مســاجد مصــر) ، الجزء الأول ، تصميم وطبع مصلحة المساحة المصرية ، طبعة أولى ، عام ١٩٤٨م، ص ١٨ ،١٩.

ويــتحرك في أعلى الواجهة وبطولها تقريبا شريط من الكتابات العربية التى تحمل اسم مشــيدها، كما يوجد اسفل الشريط ثلاث جامات دائرية تتوسط ثلاث مساحات زخرفية مربعة الشكل، وقد شغلت الجامة الوسطي بزخارف نباتية بينما شغلت الجامتان الباقيتان بكتابات عربية.

وقــد خــلت واجهة المدخل من الألوان الصناعية باستثناء اللون الأزرق الذى ظهر في أرضية الشريط الكتابي والجامات الدائرية الثلاث ، هذا بالإضافة إلى الألوان الطــبيعية الخاصـــة بخامـــات البناء وهي الحجر الجيري والجبس والخشب ، ويوضح (شكل -٧٤) واجهة مدخل باب الصعايدة بالجامع الأزهر.

المحور الأول	المحاور الإنشائية للواجهة المعمارية والكتابات العربية المضافة لها
المحاور الإنشائية لواجهة باب الصعايدة بالجامع الأزهر	تــتكون الواجهة المعمارية من مجموعة محاور رأسية وأفقية متعامدة حققــت توازن البناء إنشائيا، وذلك من خلال الجدار الحجرى الرئيسي بالواجهـــة. إضافة إلى الشرائط الزخرفية المضافة إليها، والتى أنتجت فيمـــا بينها مجموعة من الأشكال الهندسية التى تقوم على التعامد في محاورهـــا الإنشـــائية كالمـــربع والمستطيل، وذلك من خلال حركة الأشرائط رأسيا وأفقيا على جدار الواجهة. كما تظهر بعض المنحنيات المؤلفـــة لعقود المدخلان الخشبيان إضافة إلى بعض الجامات الدائرية والأطر الزخرفية المحددة لها.
المحاور الإنشائية للكتابات العربية بالواجهة	تــتألف المحـــاور الإنشائية للكتابات العربية المضافة إلى الواجهة من محـــور افقي رئيسي يتمثل في شريط من الكتابات العربية الإرشادية يــتحرك عرضــيا أعلى الواجهة ، وتتحرك كلماته في تتابع أفقي من اليميـــن إلى اليسار ، كما استفاد الخطاط من خاصية البسط الأفقي في بعض الحروف لتؤكد المحور الأفقي بالشريط الرئيسي. كمـــا تظهـــر بعض المحاور الرأسية من خلال استثمار خاصية المد الرأسي في بعض الحروف ، إضافة إلى ظهور المحنيات التى تحققت مـــن خـــلال حركة الكتابات دائريا داخل الجامات ، وإمتداد حروفها رأســيا نحـــو مركـــز الجامة في صورة اشعاعية مما تولد عنه عدة محاور مائلة متعددة الزوايا.

العلاقة بين المحاور الإنشائية للواجهة والكتابات المضافة لها	اشتركت المحاور الرأسية والأفقية في كل من الواجهة المعمارية وشريط الكتابات العلوي وحروفه العربية في تأكيد علاقة التوازن الادراكي للواجهة، وقد حققت المنحنيات في كل من العقود والجامات والكتابات العربية بها نوعا عن الإيقاع الحركي بالواجهة، وذلك من خلال التنوع في أشكال وأحجام المنحنيات. كما استطاعت المحاور المائلة للحروف الرأسية بالجامات تحقيق الترابط بين عناصر الواجهة المختلفة، وذلك من خلال علاقة الشد الفراغي فيما بينها وبين محاور الواجهة المختلفة ، انظر (شكل-٧٥).
المحور الثاني	**أساليب توظيف الخط العربي على واجهة باب الصعايدة بالجامع الأزهر**
مواقع وصيغ تناول الكتابات العربية على الواجهة	وظف الفنان الإسلامي الكتابات العربية زخرفيا على واجهة باب الصعايدة بالجامع الأزهر، وذلك من خلال صياغتها داخل الشريط الأفقي الذى تحرك من أعلى الواجهة وبطولها تقريبا، وقد حمل الشريط كتابات نثرية تدل على محاسن المدخل والعصر الذى أنشئ به وتاريخ البناء، وقد استطاع من خلال ذلك الشريط الكتابي أن يحقق الترابط بين أجزاء الواجهة من خلال حركته عرضيا على عناصرها المختلفة. كما استطاع أن يوظف كتاباته بصورة دائرية داخل الجامات المستديرة اسفل الشريط الكتابي ليحقق ترديدا لكتابات الشريط ويعمل على جذب العين لعناصر الواجهة الأخرى، وقد حملت الجامتان الدائريتان تكرار لعبارة إرشادية نصها (عجلو بالصلوات قبل الفوات)، وقد صاغ الخطاط العبارة بأسلوب متراكب ليساعد في تحقيق الشكل الزخرفي الجمالى ويتفق مع أسلوب الكتابة المتراكبة في الشريط الكتابي والذى جاء اقل منه تعقيدا، والملاحظ في تلك الواجهة المعمارية هو صغر المساحة التى شغلها الخط العربي بالنسبة لمساحتها الكلية، راجع (شكل -٧٥).

أنواع الخطوط العربية المستخدمة ونسبتها إلى بعضها	استخدام الفنان الخطاط الإسلامي نوعا واحدا من الخطوطه العربية وهو خط الثلث ، وذلك لسهولة التشكيل الجمالى به لما لحروفه من طواعية وليونة، وقد صاغ كتاباته بأسلوب التراكب فيما بين الحروف سواء في الشريط العلوي أو الجامتان. وعن حجم الخطوط المستخدمة فقد راعي الخطاط التنوع فى حجم خطوط ما بين الشريط الأفقي والجامتان، حيث جاء حجم خطوط الشريط العلوى ضعف حجم خطوط الجامتان الدائريتان.
المقومات التشكيلية للخط العربي المستخدم	استثمر الخطاط مجموعة من المقومات التشكيلية الخاصة بالخط العربي لتحقيق الجانب الزخرفي الجمالى للكتابات العربية على الواجهة ، كاستخدامه لخاصية المد في الحروف الراسية بالجامات والشريط الكتابي ، وخاصية البسط في الحروف الأفقية كالياء في شريط الكتابات العلوى. كما استثمر علامات التشكيل المميزة للخطوط العربية في شغل الفراغات فيما بين الحروف، وذلك لتأخذ الكتابات نفس الهيئة الشكلية للمساحات المحيطة بها ، انظر (شكل -٧٦).
التقنيات والخامات المستعملة في تنفيذ كتابات الواجهة	استخدم الفنان خامة الجبس المصبوب في قوالب لتنفيذ الكتابات العربية الزخرفية على الواجهة، وذلك من خلال استثمار تقنية التشكيل بخامة طيعة كالطين الاسوانلي لتجسيم الكتابات المطلوبة بارزة عن الأرضية، ثم عمل قوالب من الجبس يتم صب نسخ للتجسيم السابق من خلالها بخامة الجبس. كما قام الفنان في كتابات مدخل الصعايدة بدهان أرضيات الكتابات الجبسية البارزة بطلاء صناعي أزرق اللون، وذلك لاظهار الكتابات واضحة من خلال علاقة التباين اللوني بينها وبين الأرضية التى تشغلها.
المحور الثالث	**الأثر الجمالى الناشئ من توظيف الكتابات العربية على واجهة باب الصعايدة**
النظم الإيقاعية	تحقق الإيقاع في واجهة باب الصعايدة بالجامع الأزهر من خلال

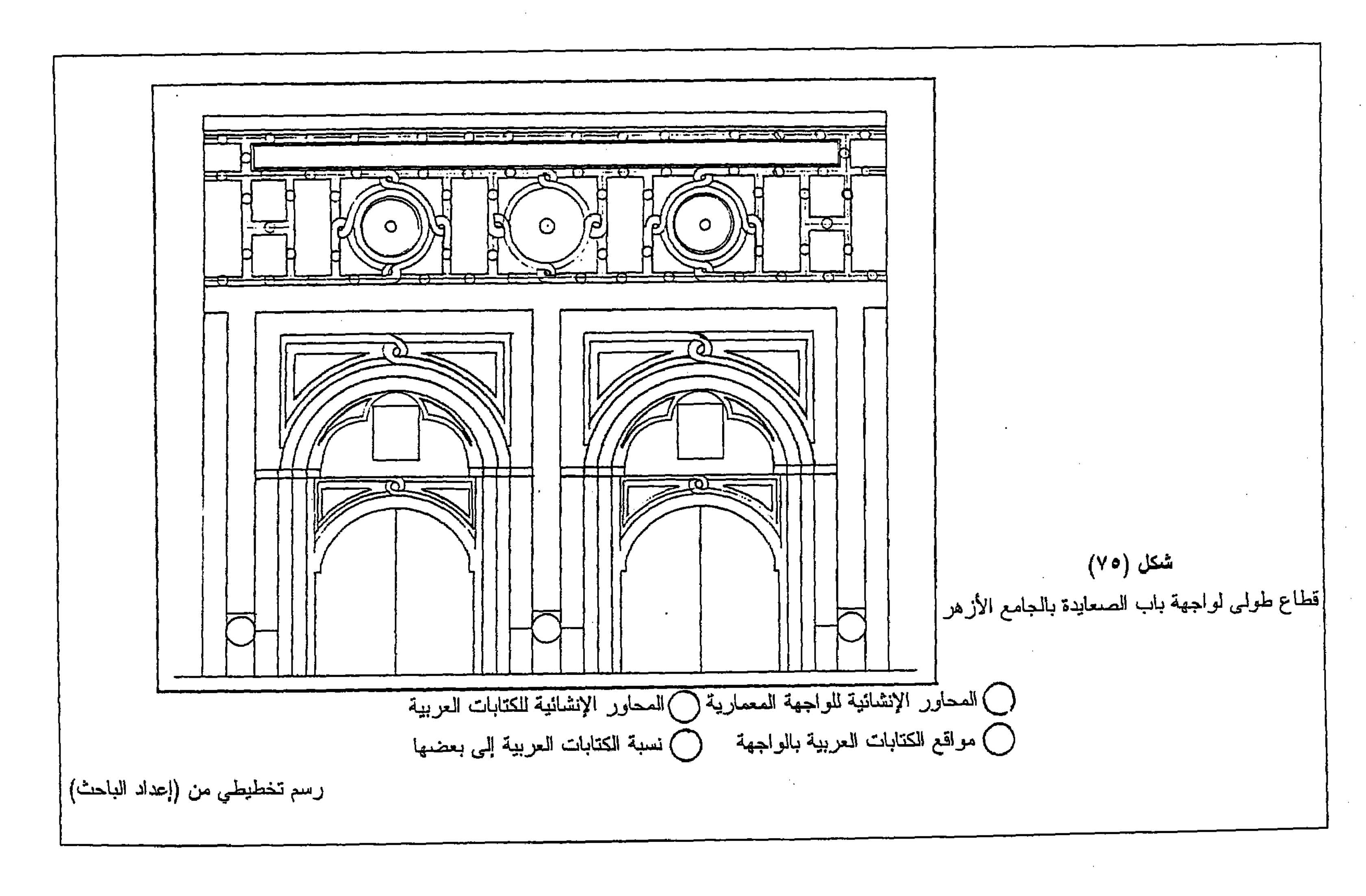
المتنوعة	التكرار للعناصر المؤلف منها الواجهة كالعقود والأشرائط الزخرفية والمساحات الهندسية، وبالرغم من التماثل الواضح ما بين شطرى الواجهة من خلال نظم توزيع عناصرها التشكيلية ، ألا أن إيقاع الواجهة جاء متنوعا من خلال تنوع أحجام العقود والمساحات الهندسية وكذلك التنوع الواضح في حروف وكلمات الكتابات العربية المضافة إليها، كما أن ترديد الكتابات في مساحات مختلفة ، وكذلك التنوع في المسافات بين العناصر ولد احساسا بالحركة في إيقاع الواجهة.
تقليل الثقل المادى للبناء من خلال الخط العربي	استطاعت الكتابات العربية والشرائط الزخرفية بالواجهة أن تعطي احساسا بتقليل ثقل مادة البناء المعمارية، وذلك من خلال شغل الفراغات بالزخارف وحروف الكتابات المتنوعة التى تأخذ عين المشاهد لادراك تفاصيلها ، وتقلل من تأثير خامة البناء ككتل على إدراكه.
تحقيق البعد الثالث الحقيقي والايهامي	حقق الفنان الإسلامي بعدا ثالثا حقيقيا بالواجهة من خلال التنوع في مستويات البناء والذى يظهر في العقود المتتابعة نحو الداخل فوق المدخلان الخشبيان، وكذلك في استخدام النقش البارز والغائر في زخارف الواجهة وفي الكتابات العربية المنفذة بخامة الجبس، والتى حققت تنوعا في مستويات السطح من خلال علاقة الظل والنور الساقط على الأشكال وأرضياتها. كما أعطي الفنان إيحاء بالعمق الإيهامي على الواجهة من خلال التنوع في أحجام الخطوط العربية المستخدمة بها، وكذلك من خلال علاقة التباين اللوني بين الكتابات الفاتحة وأرضياتها القاتمة والتى بدت للمشاهد متراجعة إلى الخلف عند إدراك علاقتها بالكتابات.
تأثير الكتابات العربية على النظم الحركية	استطاعت الكتابات العربية بالواجهة أن تولد نوعا من الحركة الكامنة في إدراك المشاهد بها، وذلك من خلال تنوع أشكال حروفها وأسسها الإنشائية، فنلاحظ حركة العين أفقيا مع الشريط العلوى لادراك

بالواجهة	مضـــمونه الـــلغوي وفي هذه الفترة تتحرك العين مع أشكال الحروف لادراكهـــا وبالـــتالى تقـــع عـــلى العناصر المحيطة بالشريط فتدركه بالتـــبعية، كمـــا أن كتابات الجامات بحروفها الرأسية الممتدة اشعاعيا نحو الخارج تولد نوعا من الشد الفراغى فيما بين الجامتان في محاولة لادراكهـــا معـــا فيـــتولد ايهاما بالحركة بينهما مما يساعد في ترابط عناصر الواجهة، كما أن تنظيم الكتابات دائريا بالجامتان يعطي إيحاء بالحركة الدورانية معها لادراك مضمونها اللغوي. وممـــا سبق يتضح الدور الذى لعبته الكتابات العربية في إثراء الجانب الجمـــالى بواجهـــة باب الصعايدة بالجامع الأزهر ، وذلك من خلال شـــريط الكتابات العلوي أفقي الاتجاه بالإضافة إلى الجامتان الدائريتان الواقعتان أسفله، راجع (الأشكال -٧٤ -٧٥-٧٦).

شكل (٧٤)

واجهة باب الصعايدة بالجامع الأزهر – بالقاهرة

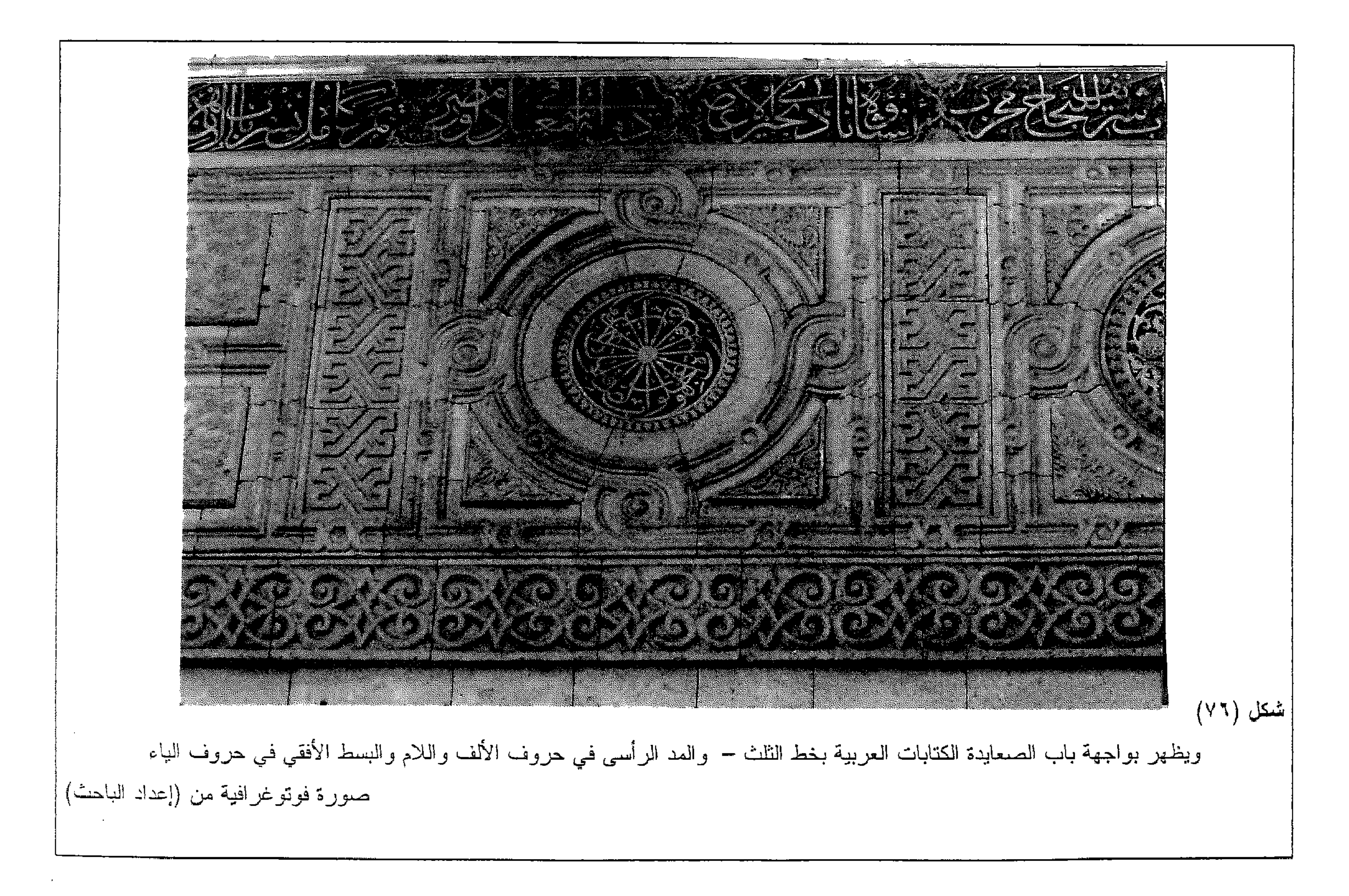
صورة فوتوغرافية (من إعداد الباحث)



شكل (٧٥)

قطاع طولى لواجهة باب الصعايدة بالجامع الأزهر

رسم تخطيطي من (إعداد الباحث)



شكل (٧٦)

ويظهر بواجهة باب الصعايدة الكتابات العربية بخط الثلث – والمد الرأسى في حروف الألف واللام والبسط الأفقي في حروف الياء

صورة فوتوغرافية من (إعداد الباحث)

٣- واجهة مدخل مسجد الشاه عباس :

نبذة تاريخية :

يعــد مســجد الشــاه عباس أحد عمائر الميدان الملكي التى شيدها الشاه عباس الصــفوي مــا بين عامي ١٦٠٠ ، ١٦٢٠م بمدينة أصفهان في إيران، ويشرف مدخل المســجد عــلى ســاحة الميدان من الناحية الجنوبية، وقد "شيده المهندس العبقري على الأصــفهاني ويعد من أفخم المساجد التى بنيت في العصر الصفوي، كما يمثل التكامل الفــني المعمــارى الإسلامي ، وخاصة من الناحية الزخرفية التى هي أرقي ما وصلت إليــه العــبقرية الفنية الإيرانية .. والتى نتبينها حين نتأمل زخارف باطن عقد المدخل الكــبير وعناصــر الإيوانــات المتدلية والإطارات المحيطة بعقود الأورقه التى تكتنف المدخل الذى يعد أروع أثر إسلامي شيد في فارس"[1].

وعلى الرغم من وجود مداخل أكبر من مدخل مسجد الشاه عباس ألا انه ليس ثمــه مــا يضــاهيه في انسجام النسب ورشاقة المبني والذى كسيت واجهته ببلاطات القاشانى الملونة التى احتوت نماذج متعددة من الزخارف النباتية والحيوانية إضافة إلى الكتابات العربية الموظفة زخرفيا على الواجهة والمنارتان المحيطتان بها.

وصف عام للواجهة :

تعتــبر واجهــة مسجد الشاه عباس المختارة من قبل الباحث لتحليل جماليات الكــتابات العربية المضافة إليها. الواجهة الرئيسية لمدخل المسجد، والمطلة على ساحة ميــدان الشــاه من الناحية الجنوبية ، ويليها نحو الداخل دهليز يتحرك مائلا إلى الفناء الخاص بالمسجد، ومواجها للايوان الرئيسي الواقع في الناحية الجنوبية الشرقية الخاص بقبــلة الصــلاة ، حيث كان هذا الدهليز حل معمارى يربط بين الصحن المواجه للقبلة والمدخل الموازي للطريق العمومي والذى عرف في العمارة الإسلامية بالدركاه.

وتــتكون واجهــة المدخل من مستطيل كبير في وضع رأسى يشتمل على عقد مدبــب رئيسي هو عقد المدخل الذى يحيط بشكل ربع كروي مؤلف من صفوف متتالية

([1])د.ثروت عكاشة : (القيم الجمالية في العمارة الإسلامية) ، مرجع سابق ، ص٢٩٣.

مــن المقرنصـــات المـــتدلية والمتراجعة إلى الخلف حتى الجدار المقابل لواجهة العقد، والـــذى يحتوي على باب خشبي مذهب هو الباب الرئيسي للمسجد، وقد زينت الواجهة بمجموعـــة مـــن الأشـــرطة والاطـــارات الزخرفية، والتى احتوت على كتابات عربية أحـــاطت جـــدار الواجهة وأسفل قاعدة الشكل الكروي، وأعلى الباب الرئيسي للمسجد، وبـــدت الواجهة كستار زخرفي بديع نهضت على جانبيه منارتان رشيقتان اسطوانيتان الشـــكل قاعدتهمـــا مســـتقرتان أعلى سطح الايوانين المحيطان بالمدخل ، وقد زخرفتا بتشـــكيلات رائعة من الكتابات العربية المتحركة داخل أشرطة حلزونية أحاطت بالبدن الإســـطواني ، وحمـــلت كل منارة شرفة علوية تزيد في قطرها عن البدن الأسطواني بفضل صفان من المقرنصات الزخرفية ، كما تنتهي كل منارة ببدن أسطواني اقل قطرا من بدن المنارة السفلي.

وقـــد اكتســـت جدران الواجهة والمنارتان بطبقة من بلاطات القاشاني الملونة، والـــتى احـــتوت على مجموعة لونية متوافقة بها العديد من علاقات التباين والإنسجام، ومـــن تـــلك الألـــوان الأخضـــر والأزرق والبرتقالى والأصفر إضافة إلى المحايدات كـــالأبيض والأسود وماء الذهب ذو البريق الاخاذ والذى زاد من جلال وهيبة المدخل وقدسيته ، انظر (شكل -٧٧).

المحور الأول	المحاور الإنشائية للواجهة المعمارية والكتابات العربية المضافة لها
المحاور الإنشائية لواجهة مدخل مسجد الشاه عباس	تـــتكون المحاور الإنشائية للواجهة من مجموعة من المحاور الرأسية والأفقيـــة المتعامدة ، التى تحقق التوازن الإنشائي والمعمارى للوجهة من خلال جدار المدخل المستطيل الشكل والجدار الداخلى المرتبط به والمحـــتوي عـــلى الـــباب الرئيسي ، بالإضافة إلى المحاور الرأسية المؤلفة للمنارتان المحيطتان بالمدخل. كمـــا أكـــدت بعض الأشرائط والأطر الزخرفية وصفوف المقرنصات العرضية المتعاقبة بالواجهة المحاور الرأسية والأفقية ، بالإضافة إلى الشرفتان العلويتان وبعض الأشرائط بالمنارتان واللتان بدتا للناظر في هيـــئة افقية على الرغم من حقيقة محورهما المنحني الناتج من القاعدة

	الدائرية والبدن الأسطواني المقام عليها. وقــد استطاعت تلك المنحنيات بالإضافة إلى منحنيات العقود بالواجهة أن تحقــق التــناغم الإيقاعي الحركي بالواجهة ، بالإضافة إلى تأكيد إحســاس الحــركة من خلال ظهور بعض المحاور المائلة في نهايات العقود المدببة من أعلى.
المحاور الإنشائية للكتابات العربية بالواجهة	صاغ الخطاط الإسلامي كتاباته المضافة للواجهة بصورة زخرفية من خــلال بعض الأشرطة المحددة لها ذات المحاور الإنشائية المختلفة ، فظهــرت بعض الكتابات داخل شريط ذو المحاور راسية وأفقية وهو الشــريط الــذى يحيط بالواجهة المستطيلة، كما ظهرت أشرائط ذات محــاور افقيــة كالشريط العرضي الواقع أعلى باب المدخل الخشبي واســفل شــرفة كــل منارة، بالإضافة إلى حركة بعض الأشرطة في محاور بدت مائلة تحيط بالبدن الأسطواني لكل منارة ، والتى هي في حقيقتها الشرطة قوسية بفعل حركتها الحلزونية التصاعدية حول البدن الأسطواني. أمــا بالنســبة لمحاور الكتابات وحروفها فقد تنوعت ما بين المحاور الرأســية والأفقيــة والمائــلة والمنحنية تبعا لطبيعة وطراز الخطوط المستخدمة.
العلاقة بين المحاور الإنشائية للواجهة والكتابات المضافة لها	اشــتركت الواجهــة المعمارية والكتابات المضافة إليها في العديد من المحاور الإنشائية لكل منهما ، حيث تشابهت المحاور الرأسية والأفقية لأشــرطة الكــتابات والواجهة المستطيلة ، والمنارتان المحيطتان بها، وظهر بالكتابات تكرار للعديد من الحروف الرأسية والافقية في بنيتها والتى ساعدت في تأكيد علاقة التوازن والاستقرار للواجهة. كمــا ظهــر تكرار للحروف اللينة ذات المنحنيات في طبيعتها البنائية والــتى حققت بمساعدة منحنيات العقود تنغيما إيقاعيا وإيهاما بالحركة

	المستمرة على مسطح الواجهة، هذا بالإضافة إلى الحركة الناشئة من المحاور المائلة في قمة العقود المدببة وحركة الأشرطة حول البدن الأسطواني لكل منارة والتى بدت كمحاور مائلة. وقد استطاعت أشرطة كل منارة من خلال حركتها المائلة أن تحقق بالإضافة إلى الحركة التوازن الديناميكي بالواجهة وذلك من خلال التضاد في اتجاه كل منهما ، والذى ولد فيما بينهما من خلال علاقة الشد الفراغي ما يشبه الأشكال الهرمية المستقرة على قاعدة أفقية موازية لخط الأرض، وهو ما يمكن ملاحظة في (شكل- ٧٨) بالإضافة إلى المحاور الإنشائية ونسبة الخطوط المستخدمة إلى بعضها.
المحور الثاني	**أساليب توظيف الخط العربي على واجهة مدخل مسجد الشاه عباس**
مواقع وصيغ تناول الكتابات العربية على الواجهة	وظف الفنان الإسلامي الكتابات العربية زخرفيا على واجهة مدخل مسجد الشاه عباس ، وذلك من خلال صياغتها داخل مجموعة من الأشرطة والمساحات الزخرفية، كالشريط الذى أحاط بجدار الواجهة المستطيل الشكل من ثلاثة أضلاع. الضلعان الرأسيان والضلع الأفقي العلوى، والشريط الأفقي المتحرك اسفل المقرنصات المتدلية أعلى الباب والشريط المتحرك اسفل الشرفة بكل منارة ، فقد امتلأت الأشرطة السابقة بكتابات نثرية تدل على منشئ المسجد وانتماؤه إلى المذهب الشيعي الذى اعتنقته الدولة الصفوية، وجاءت الكتابات العربية من النوع اللين في أشكال حروفه والتى تقبل التراكب والتشابك وبدت الكتابات وكأنها متحركة في صفين فوق بعضهما. وظهرت أيضا كتابات بالأشرطة الحلزونية المحيطة ببدن كل منارة، وقد استخدم الخطاط بها الخطوط العربية الهندسية قائمة الزوايا، والتى احتوت على تكرار عبارة (الله اكبر لا اله الا الله) بالإضافة إلى آيات (سورة الاخلاص) من القرآن الكريم ، وجاءت جميع تلك الكتابات

	متجاورة غير متراكبة في الكلمات أو الحروف ، كما ظهرت كتابات هندسية في أعلى المئذنة داخل مساحات متفرقة. وقد استطاع الخطاط من خلال صياغة كتاباته في الأشرائط ومواقعها على الواجهة والمنارتان أن يحقق ترابطا بين أجزاء الواجهة المختلفة، وبدت كوحدة واحدة مترابطة في أجزائها بالرغم من تنوع مساحاتها وأنواع الخطوط بها، وتعتبر واجهة مسجد الشاه عباس من الواجهات التى شغل الخط العربي مساحة كبيرة منها من خلال كثرة الأشرائط الكتابية وحركتها على الواجهة بالإضافة إلى المساحات التى احتوت على الكتابات أيضا ، راجع (شكل -٧٨).
أنواع الخطوط العربية المستخدمة ونسبتها إلى بعضها	استخدم الخطاط الإسلامي نوعان من الخطوط العربية في كتاباته بالواجهة الأول خط الثلث وهو يمتاز بالليونة العالية لحروفه وطواعيته للتشكيل بأسلوب متراكب ومتشابك لحروفه وكلماته ، وهذا ما يظهر في الأشرائط ذات الخطوط اللينة السابق ذكرها ، والتى صاغ الفنان فيها كلماته بصورة ساعدت على إظهار الشكل الزخرفي الجمالى بها ، والثاني هو الخط الكوفي المربع والذى يعتمد في بناء حروفه وكلماته على الزوايا القائمة والأضلاع المستقيمة ، والذى زخرف به الأشرطة المنارتين بأسلوب يساعد على تحقيق الحركة والتوازن بهما، وقد جاءت جميع الكتابات بيضاء اللون ليسهل قراءتها من خلال علاقة التباين فيما بين الكتابات والأرضيات القاتمة ، انظر (شكل -٧٩). أما عن أحجام خطوطه المستعملة من خلال نسبتها إلى بعضها فقد استخدم الخطاط حجمان من خط الثلث ظهر كل منهما في مساحات منفصلة ، وكانت النسبة بينهما ٢ :٣ في عرض الشرائط التى تشغلها. فالأصغر حجما كتابات الأشرطة الواقع اسفل شرفة كل منارة.

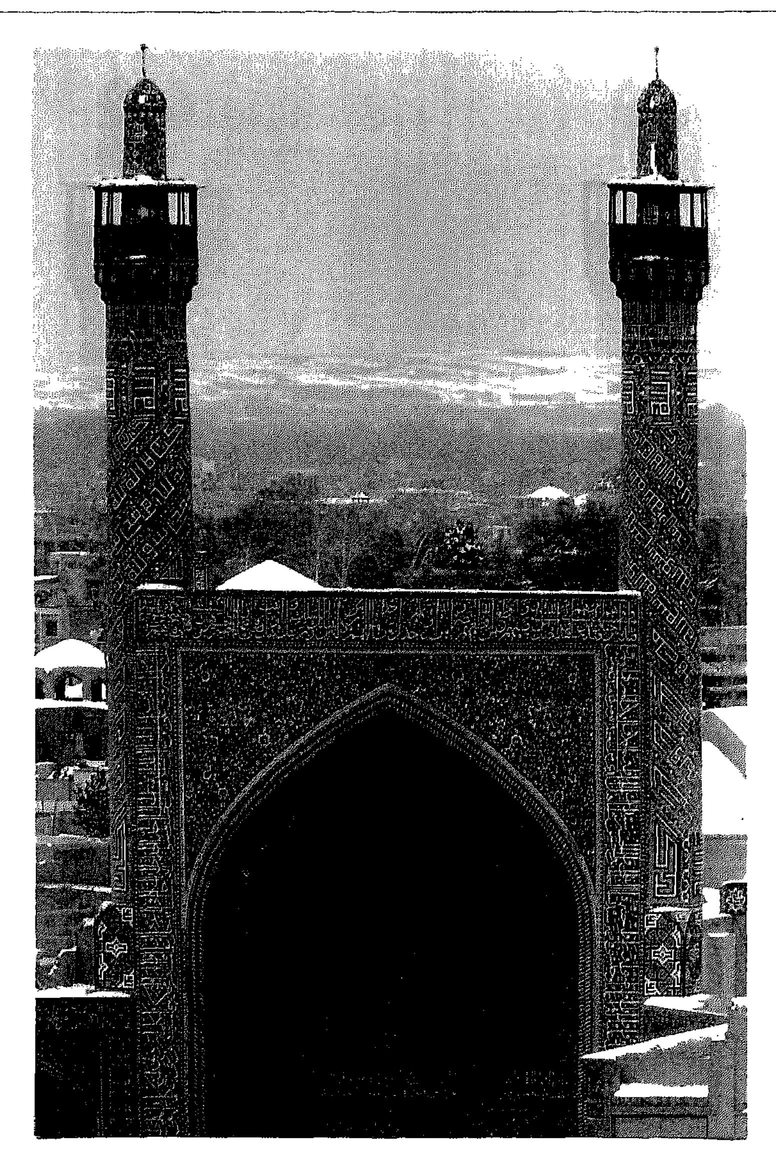
	وجـاءت الكـتابات الكوفيـة بنسبة واحدة في الأشرطة والمساحات الهندسية ، وهي نفس نسبة الكتابات الثلثية الصغيرة من حيث عرض الأشـرطة وإن كـانت أكبر حجما من حيث الحروف العربية ، راجع (شكل – ٧٨).
المقومات التشكيلية للخط العربي المستخدم	اسـتثمر الخطاط مجموعة من المقومات التشكيلية للخط العربي بهدف الوصول بتشكيلاته الكتابية إلى أبهى صورة جمالية تثرى من جماليات الواجهة المعمارية. فقـد أكـد المد في الحروف الرأسية والبسط في الحروف الأفقية في كتابات خط الثلث لتحقيق التشابك والترابط فيما بين كلماته المختلفة ، واستغل التدوير والليونة لتحقيق التناغم الحركي الإيقاعي في تشكيلاته الخطيـة ، بالإضافة إلى شغل الفراغات فيما بين الحروف من خلال اسـتثمار علامـات التشـكيل التى ينفرد بها الخط العربي عن سائر الخطوط الابجدية الأخرى. كمـا استثمر خاصية التزوية في الكتابات الكوفية لتبدو الكلمات كبناء متزن متعامد يتفق والبناء المعماري للواجهة ، ويحقق الصلابة والقوة فـي الشـكل للمنارتان الرشيقتان المندفعان خارج الجدار إلى أعلى ، ويمكن ملاحظة تلك المقومات التشكيلية واستثمارها من خلال مراجعة (شكل – ٧٩).
التقنيات والخامات المستعملة في تنفيذ كتابات الواجهة	اسـتخدم الفـنان خامة القاشاني الملون في تكسيه الواجهة وفي تنفيذ الكـتابات المضـافة لهـا، وذلك من خلال تقنيات في تنفيذ الكتابات. الأولى تقـوم عـلى أساس إضافة الكتابات على بلاطات خزفية كبيرة وطلائهـا باللون المطلوب ثم إضافة المادة الخاصة بالتزجيج وحرقها فـي الافـران الخاصة بها، وبعد ذلك يتم تركيب تلك البلاطات على الجدران، وذلك ما قام به الفنان في تنفيذ أشرطة الكتابات المدونة بخط

	الثلث المتشابك. والثانية تقوم على أساس استخدام بلاطات صغيرة مربعة من القاشاني وترتيبها في هيئة الكتابات المطلوبة وتركيبها بنفس الترتيب على الجدران، وذلك ما نلحظه في كتابات المنارتان الكوفية الهندسية والتى تقوم في بنيتها على الخطوط المستقيمة المتعامدة التى تشكلها وحدة المربع الممثلة في بلاطات القاشاني الملون صغر الحجم. وتتميز بلاطات القاشاني بتعدد الوانها والتى يظهر منها في هذه الواجهة الأخضر والأزرق والأصفر والبرتقالي إضافة إلى المحايدات من الأبيض والأسود لإظهار الكتابات وتحديدها من خلال علاقات التباين فيما بين الألوان.
المحور الثالث	**الأثر الجمالى الناشئ من توظيف الكتابات العربية على واجهة مدخل مسجد الشاه عباس**
النظم الإيقاعية المتنوعة	تحقق الإيقاع في واجهة مسجد الشاه عباس من خلال التكرار للعناصر المعمارية المؤلفة للبناء كالعقود والمنارات إضافة إلى التكرار في الأشرطة والمساحات الزخرفية والكتابية المضافة لها، وعلى الرغم من ظهور شطرى الواجهة في صورة بدت متماثلة مما يعني الرتابة في الإيقاع . ألا أن إيقاع الواجهة جاء متنوعا وسريعا بفضل التنوع الواضح في حجوم العناصر المعمارية وأشكال الأشرطة الكتابية وحركتها على الواجهة، وهذا بالإضافة إلى التنوع في الحروف والكلمات المكتوبة داخل الأشرطة وطرز الخطوط المستعملة فيها. كما استطاعت المجموعة اللونية المستخدمة في الواجهة بعلاقاتها المختلفة كالتوافق والأنسجام فيما بينها بالإضافة إلى التباين الناتج من تجاور الفاتح والقاتم منها أن يحقق تنغيما وتنوعا باجزاء الواجهة

	المختلفة، وقد أدى الترديد في الألوان والعناصر المعمارية والزخرفية إلى توليد نوعا من الحركة الإيقاعية السريعة والدائبة على مسطح الواجهة.
تقليل الثقل المادي للبناء من خلال الخط العربي	استطاعت الكتابات العربية المضافة إلى الواجهة من خلال الأشرطة والمساحات المحيطة لها ومن خلال حروفها والعلاقات المتنوعة فيما بينها أن تحقق شغل للفراغات بالواجهة وتقسيم الأسطح إلى عدة مساحات ممثلة في الشرائط وما بينها ، وتقسيم الشرائط بدورها إلى أجزاء أدق بفعل الحروف وتجميعها مما أدى إلى جذب عين المشاهد إلى تلك الأجزاء لادراك تفاصيلها وإدراك العلاقات اللونية المتنوعة بها منصرفا ببصره عن تأثير كتلة الواجهة ككل مباشر عليه ذو ثقل محدد بالحجم الكلي للكتلة وموادها الإنشائية. وعليه بدت الواجهة في صورة ألطف وأخف تأثير من حيث ثقلها المادي الحقيقي للكتلة بفضل التفاصيل الدقيقة المتنوعة التى حققتها الكتابات العربية.
تحقيق البعد الثالث الحقيقي والايهامي	حقق الفنان البعد الثالث الحقيقي بالواجهة من خلال الكتل الإنشائية وأوضاعها بالنسبة إلى بعضها، كتراجع المنارتان عن واجهة الجدار وظهور جدار داخلى للمدخل بعد جدار العقد الكبير ، كل هذا بالإضافة إلى ظهور الشكل الأسطواني بالمنارتين والعناصر الزخرفية المجسمة كالمقرنصات المتدلية داخل عقد المدخل والمشكلة لحنيتة ، ألا أن الفنان لم يحقق هذا البعد الحقيقي في كتاباته العربية المضافة نظرا لاستخدامه بلاطات القاشاني في مستوي واحد ومرسوم عليها الكتابات. وان كان الخطاط لم يحقق بعدا ثالث حقيقيا في كتابات الواجهة فقد حقق إيهاما بالعمق والبعد الثالث من خلال التباين في حجم الكتابات وعلامات التشكيل الواقعة فيما بين حروفها ، والتى بدت متباعدة عن

	الحروف نحو الداخل لصغر حجمها ، كما تحقق ذلك من خلال التباين في ألوان الكتابات الفاتحة عن الأرضيات القاتمة المكتوبة عليها والتى بدت متباعدة للداخل عن الكتابات في الأشرطة المكتوبة بخط الثلث. كمـــا أن الكتابات الكوفية والتى أحيطت بخط اسود بدت وكأنها بارزة عـــن الجدار بقيمة تعادل سمك الخطوط السوداء المحددة لها ، وبدت الكـــتابات عـــلى الواجهة ككل وكأنها متنوعة في أبعادها نظرا لتنوع أحجامهـــا وألوانهـــا وعلاقاتها بما يجاورها من عناصر محققة إيهاما بالبعد الثالث.
تأثير الكتابات العربية على النظم الحركية بالواجهة	استطاعت الكتابات العربية المضافة للواجهة أن تولد نوعا من الحركة عـــند إدراك المشاهد لها، وذلك من خلال اتجاهه ببصره معها لقراءة محـــتواها اللغوى ، فنجد المشاهد يتحرك تصاعديا من اسفل يمينا إلى أعـــلى ثـــم يـــتحرك أفقيـــا نحو اليسار ثم تنازليا إلى اسفل في الجهة اليســـري وذلـــك عـــند قراءته للشريط الكتابي المحيط والمحدد لجدار الواجهة المستطيل الشكل، وتتكامل الحركة بنزوله إلى موضع الشريط الأفقي الداخلى والواقع أعلى باب المدخل الرئيسي مما يتيح له التجول في مختلف أجزاء الواجهة وإدراك ما بها من تفاصيل. كمـــا أن كتابات المنارتان الصاعدتان رأسيا بفضل محورهما الرأسى والشـــريط الحلزوني المتصاعد إلى أعلى في محاور تبدو في الواجهة محـــاور مائلة متضادة الاتجاه متصاعدة ومحققة لهيئات تكملها العين كأشـــكال هـــرمية بين المنارتان نجدهما يتجهان بعين المشاهد عائدين نحـــو قاعدتهما بفضل اتجاه الكتابات والذى يبدأ من أعلى إلى اسفل، واللذان يحققان اكتمال الرؤية للواجهة حيث يندفع المشاهد ببصره مع المـــنارتان لاعلى ثم يعود بفضل اتجاه الكتابات المدونة عليها وهي : الأفقية اسفل الشرفة الخاصة بكل منارة والأشرطة الحلزونية المحيطة بالـــبدن الأسطواني مما يتيح للمشاهد إدراك أجزاء الواجهة المعمارية

بتفاصيلها دون تشتيت لبصره. ومما سبق يتضح الدور الزخرفي والجمالى الذى أضافته الكتابات العربية لإثراء واجهة مدخل مسجد الشاة عباس بأصفهان ، وتأكيد الكتابات للعناصر المعمارية المؤلف منها المدخل، وإظهار جمال النسب فيها وعلاقتها فيما بينها ، راجع (الأشكال – ٧٧-٧٨ – ٧٩).	



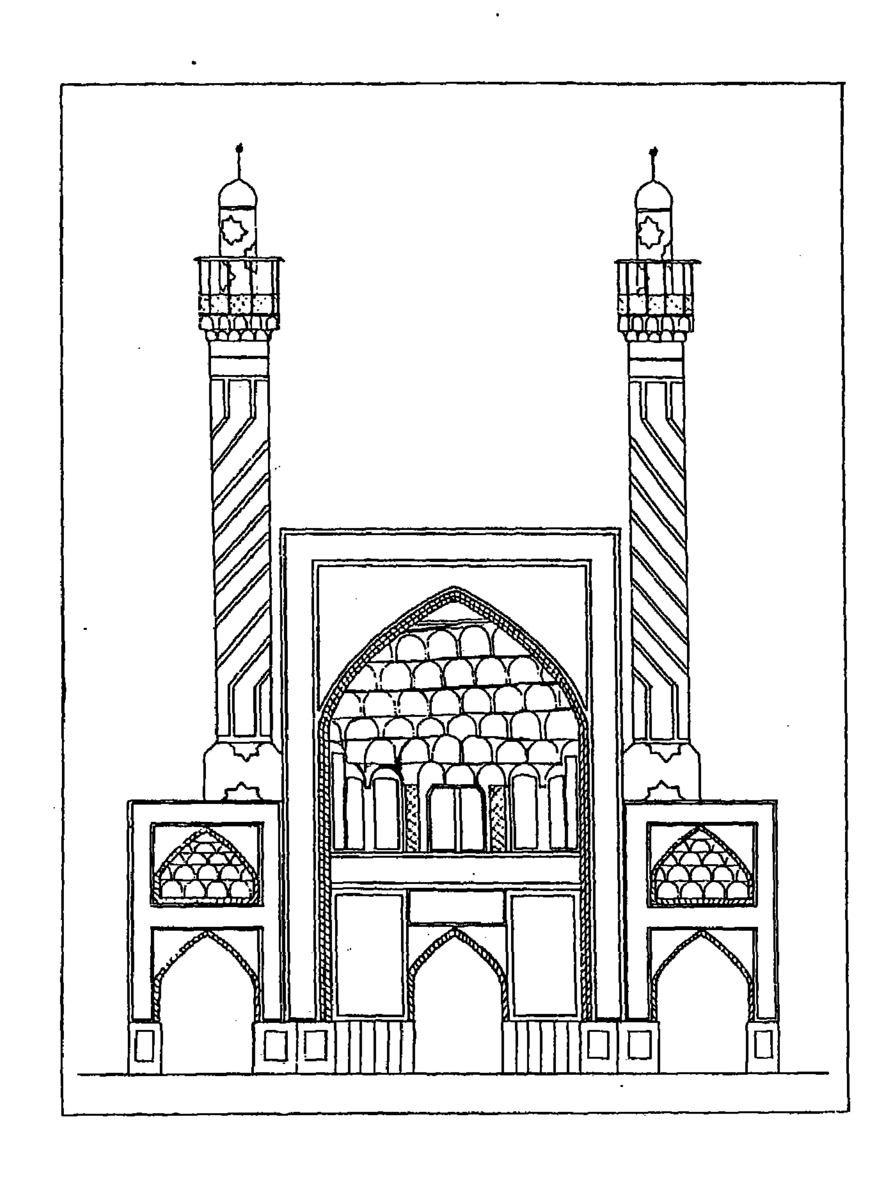
شكل (٧٧)

واجهة مدخل مسجد الشاه عباس ، مدينة اصفهان ايران –

وتوضح أشرطة الكتابات العربية بالإضافة إلى العناصر المعمارية

صورة فوتوغرافية مأخوذة عن :

Reland and Sabrina Michaud : (colour and symobolism in Islamic and Architecture), thames and Hudson L.T.d, London, 1996, p.117.



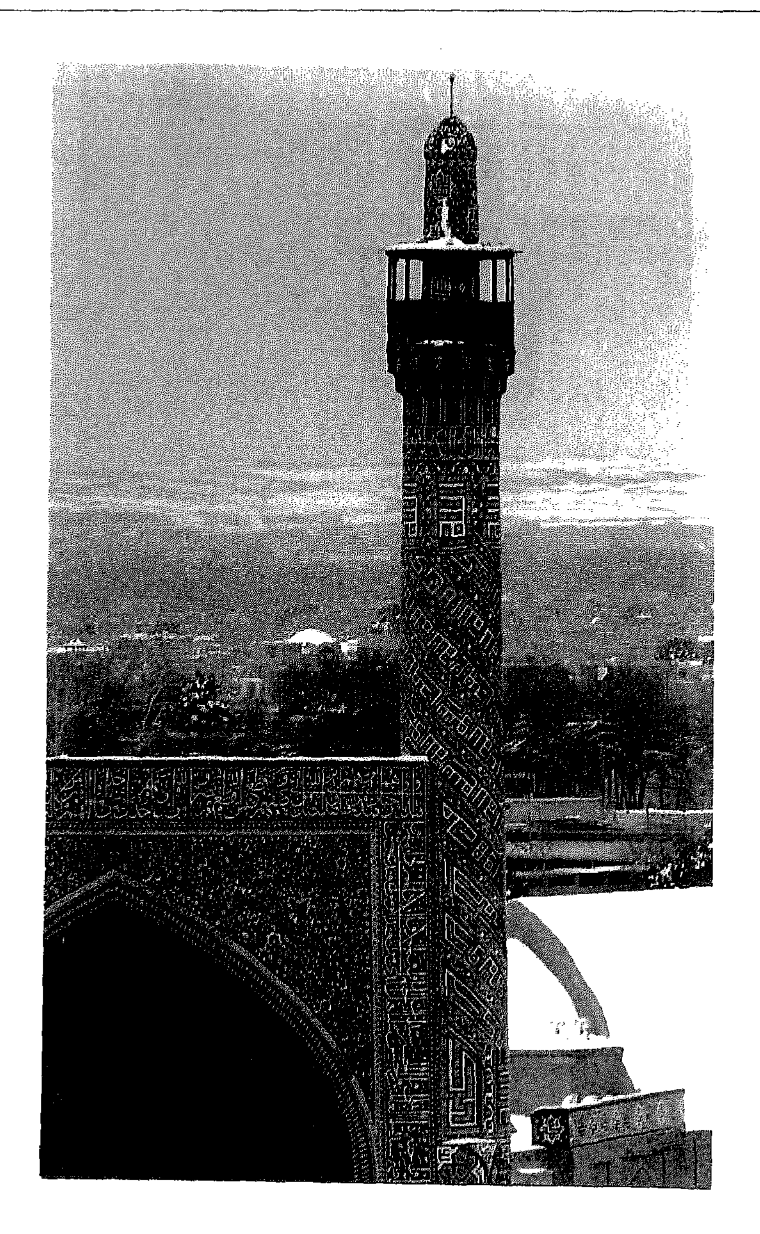
شكل (٧٨)

قطاع طولى لواجهة مدخل مسجد شاه عباس باصفهان

◯المحاور الإنشائية للواجهة المعمارية ◯ مواقع الكتابات العربية بالواجهة

◯المحاور الإنشائية للكتابات العربية ◯نسبة الحروف العربية إلى بعضها

رسم تخطيطي من (إعداد الباحث)



شكل (٧٩)

جزء تفصيلي من واجهة مسجد الشاه عباس بأصفهان ، ويتضح بها الخط الثلث والخط الكوفي المستخدمان بالواجهة ، بالإضافة إلى المقومات التشكيلية المستخدمة كالبسط والمد والتزوية.

صورة فوتوغرافية مأخوذة عن :

Roland and Sabrina Michaud: (colour and symbolism in Islamic architecture), Ib.d, P.177

٤- واجهة الإيوان الرئيسي بصحن المسجد الجامع بأصفهان :

نبذة تاريخية :

يعد المسجد الجامع بمدينة أصفهان أحد أهم النماذج الباقية من أثار العمارة في العصر السلجوقي بإيران ، بحث "يرجع تاريخ بناء مسجد الجمعة في أصفهان إلى سنة ١٤٣ – ١٤٥هـ/ ٧٦٠ – ٧٦٢م.. وحوالى سنة ٤٦٥هـ/ ١٠٧٢م جدد مسجد الجمعة بأصفهان بمعرفة السلطان ملكشاه. ورغم أن المسجد كان موضوعا للتجديد والتغيير بعد ذلك على مر العصور، ألا انه ظل محتفظا بطرازه الفارسي السلجوقي الأصيل"[١].

وواجهة الإيوان الرئيسي بالمسجد تعد دليل على التجديد المستمر لهذا المسجد في عصور لاحقة لتاريخ بناؤه، حيث يشير التاريخ المدون على شريط الكتابات العلوى بمدخل الإيوان إلى عام ١٠٧٠هـ ابان فترة حكم الشاه عباس الثاني أحد حكام العصر الصفوي الذى تميزت عمارته بكثرة الزخارف على أسطحها من خلال تكسية الحوائط بالقاشاني الملون الزخرفي.

وصف عام للواجهة :

تعتبر واجهة إيوان المسجد الجامع بإصفهان والمختارة من قبل الباحث للتحليل واجهة الإيوان الرئيسي بالمسجد والمؤدي إلى إيوان المحراب، وتطل الواجهة على صحن المسجد من الناحية الجنوبية الشرقية والمواجهة لإيوان المدخل، وتتكون الواجهة من دعامتان جانبيتان ضخمتان يحملان عقدا فارسيا مدبب يحيط بنصف قبة محمولة مؤلفة من مجموعة من المقرنصات الكبيرة ذات الدلايات ، والمرتكزة على جدارن الايوان الداخلية، وقد اشتملت على كتابات كوفية مربعة.

وتظهر بالواجهة أشرطة من الكتابات العربية حددت الإيوان وعناصره المعمارية كالعقد الكبير وعقد الشرفة الواقعة أعلى باب المدخل ، كما يظهر اسفل المقرنصات شريط أفقي من الكتابات العربية، بالإضافة إلى حشوة مستطيلة أعلى

---

(١) د.سعد زغلول عبد الحميد : (العمارة الإسلامية في دولة الإسلام)، مرجع سابق ، ص٤٠٧ ، ٤٠٨

المدخـــل الخشـــبي، وقد كتبت تلك الكتابات بلون فاتح على ارضية زرقاء اللون غطت مغظم مسطح الواجهة.

وتـــرتفع أعـــلى الواجهـــة وعلى جانبي الجدار منارتان اسطوانيتان رشيقتان، تحمـــل كـــل مـــنهما شـــرفة مضـــلعة بدت كالفانوس محمولة على ثلاث صفوف من المقرنصات، وقد اكتسى بدن كل منارة بالقاشاني الملون كمشغولة بكتابات عربية كوفية مربعة ، وصفت مائلة داخل أشرطة حلزونية ، وظهرت تلك الكتابات بلون أزرق على ارضـــية ذات طـــلاء ذهـــبي ، كما احاط بدن كل منارة اسفل الشرفة شريط أفقي من الكـــتابات الكوفية ذات الطلاء الذهبي على ارضية زرقاء اللون، وتحمل واجهة الإيوان الرئيســـي بمسجد الجمعة قدرا كبيرا من الطلاء الذهبي الذى يضفي بريق سحرى يثرى من الواجهة جماليا ويؤكد الجانب الروحاني لها، انظر (شكل –٨٠).

المحور الأول	المحاور الإنشائية للواجهة المعمارية والكتابات العربية المضافة لها
المحاور الإنشائية لواجهة الإيوان الرئيسي بمسجد الجمعة بأصفهان	تتكون المحاور الإنشائية للواجهة من مجموعة محاور رأسية وأفقية تحقـــق الـــتوازن الإنشـــائي لـــلواجهة المعمارية ، وذلك من خلال المســـتطيل الرأســـى المحدد للواجهة المعمارية والمنارتان الممتدتان رأســـيا أعـــلى الواجهة ، هذا بالإضافة إلى حركة بعض الأشرائط الزخرفية على الواجهة أفقيا وراسيا محددة ومقسمة لمسطح الواجهة وعناصرها المعمارية. كمـــا ظهـــرت بالواجهـــة بعـــض المحاور المائلة التى أضفت على الواجهة إيهاما بالحركة فيما بين عناصرها ، وذلك من خلال رؤوس العقـــود المدبـــبة وأطرها الزخرفية المحيطة بها، وكذلك من خلال وضـــع الكتابات الكوفية المربعة في أشكال معينة داخل المقرنصات المـــتدلية فـــي عقـــد المدخل، بالإضافة إلى أشرطة الكتابات بالبدن الأســـطواني لكـــل منارة بدت مائلة للعين رغم تقوسها تبعا لحركتها الحلزونية حول البدن.

	وقد استطاعت منحنيات تلك الأشرطة المحيطة بالمنارتان بالإضافة إلى منحـنيات العقـود والمقرنصـات المـتدلية والزخارف النباتية المضافة أن تولد نوعا من الإحساس بالحركة الدائبة والمستمرة على مسطح الواجهة مما أثرى من جمالياتها.
المحاور الإنشائية للكتابات العربية بالواجهة	اشتملت كتابات واجهة إيوان المسجد الجامع باصفهان على مجموعة من المحاور الإنشائية المحددة لبنيتها. كالمحاور الرأسية في حروف الالـف والـلام والتى امتدت اطوالها مؤكدة للمحاور الرأسية ، كما ظهـرت بعـض المحاور الأفقية من خلال حركة الكتابات مجتمعه داخـل الأشـرطة الأفقية وكذلك في الكتابات الكوفية المربعة والتى تقوم في أساسها الإنشائي على المحاور الرأسية والأفقية. وظهـرت المنحنيات بكثرة من خلال استخدام خط الثلث الذى يتميز بالمـرونة والـتدوير في العديد من حروفه ، والتى بدت فى شرائط الواجهـة كدوائـر متشـابكة ومتداخله فيما بينها، هذا بالإضافة إلى ظهـور المحاور المائلة الناتجة من وضع الكتابات الكوفية المربعة فـي اتجاهات مائلة سواء ببدن كل منارة أو في دلايات المقرنصات داخل عقد المدخل.
العلاقة بين المحاور الإنشائية للواجهة والكتابات المضافة لها	تشـابهت المحاور الإنشائية في كل من الواجهة المعمارية والكتابات العربية المضافة لها، حيث تظهر المحاور الرأسية والأفقية المتعامدة فـي مستطيل الواجهة والمنارتان الرأسيتان فوقه، وفي تقسيم مسطح وصـفوف المقرنصـات الأفقية بالمدخل وتظهر نفس المحاور في الكـتابات المسـتخدمة وبـنية حروفها بالإضافة إلى وضعها على المسطح. كما ظهر التشابه في منحنيات عناصر الواجهة كالعقود والمقرنصات المتدلية والحروف القوسية اللينة بالكتابات التى خطت بقلم الثلث في

	أشرطة الواجهة ، هذا بالإضافة إلى التشابه في المحاور المائلة التى ظهرت في نهاية العقود المدببة وحركة الأشرطة الحلزونية بالمنارتان ، وفي الكتابات الكوفية المربعة التى وضعت في اتجاه مائل داخل أشرطة المنارتان وكذلك في دلايات المقرنصات التى بدت كمعينات. وبهذا نجد أن المحاور الإنشائية للكتابات المضافة للواجهة اكدت محاورها الإنشائية من خلال التشابه بينهما في اتجاه الحركة وبنية الكلمات والحروف المكونة لها، انظر (شكل -٨١).
المحور الثاني	**أساليب توظيف الخط العربي على واجهة الإيوان الرئيسي للمسجد الجامع بأصفهان**
مواقع وصيغ تناول الكتابات العربية على الواجهة	وظف الفنان الإسلامي الكتابات المستخدمة في الواجهة زخرفيا من خلال صياغتها داخل أشرطة محددة ومساحات بالإضافة إلى عمل تشابك فيما بين الحروف والكلمات في الخط اللين، وتنوع اتجاهات الكتابة بما يفيد الجانب التشكيلي للواجهة. وبالنسبة لمواقع الكتابات العربية بالواجهة نجد ثلاث أشرطة احاطت بمستطيل الواجهة من الجانبين الرأسيان ، والجانب الأفقي العلوى ، وكذلك حشوات الشريط الممتد حول عقد المدخل الكبير والشريط العرضي الواقع اسفل المقرنصات ، والمساحة المستطيلة الواقعة أسفله واعلى باب المدخل، كل هذه الأشرطة احتوت على كتابات بالخط اللين وحملت إما آيات من القرآن الكريم كالشريطان الرأسيان والشريط العرضي اسفل المقرنصات وأو بعض الادعية والاذكار كالحشوات المحيطة بعقد المدخل ، كما حمل الشريط العرضي العلوى المحدد لنهاية جدار الواجهة كلمات تدل على العصر الذى جدد فيه الإيوان والسلطان الأمر بذلك وعام التجديد. وقد ظهرت الكتابات في مواقع أخرى بالواجهة وان اختلفت عن

	الســابقة من حيث نوع الخط المستخدم حيث استخدم الخط الهندسي فــي كتابــتها كالأشرطة المحيطة بالمنارتان العرضية والحلزونية، وكذلك الشريط المحيط بعقد النافذة الواقعة أعلى الباب بالإضافة إلى الكتابات الواقعة داخل المقرنصات ، والتى حملت عبارات تدل على صفات الخالق وأدعية وتكرار لإسمي محمد وعلي. والمنارتان الخاصتان بالواجهة جاءتا متماثلتين تماما من حيث الشكل والكــتابات المضافة إليها من حيث نوع الخطوط والمحتوي اللغوى لكــل مــنهما، وقــد اســتطاع الخطاط من خلال أوضاع الأشرطة والحشــوات الكتابية أن يحدد الواجهة وعناصرها المعماريه، راجع (شكل ٨٠ –٨١).
أنواع الخطوط العربية المستخدمة ونسبتها إلى بعضها	اســتخدم الخطــاط الإســلامي ثلاثة أنواع من الخطوط العربية في كــتابات الواجهــة، الأول هــو خــط الثــلث المتشابك الذى يمتاز بالطواعيــة والمــرونة في تشكيلاته، ويظهر في أشرطة وحشوات المســطح الخــارجي للواجهة بالإضافة إلى الشريط العرضي الواقع اســفل المقرنصات والحشوة المستطيلة الواقعة أسفله واعلى الباب، وقــد بــدت تلك الكتابات كنسيج المخرمات بفضل التشابك فيما بين حروفه وتراكبها. والــنوع الــثاني هــو الخــط الكوفــي المربع الذى يظهر بكتابات المقرنصــات المــتدلية بالإضــافة إلى كتابات الأشرطة الحلزونية المحيطــة بالبدن الأسطواني لكل منارة، أما النوع الثالث فهو الخط الكوفــي الإيــراني البسيط الذى امتاز بالتقوسات في بعض حروفه الهندســية البــناء المنــتظمة عرضيا في ترتيبها ، والتى تظهر في كــتابات الشــريط الواقع اسفل كل شرفة في المنارتان ، وكذلك في الشريط المحيط بالنافذة الواقعة أعلى الباب الرئيسي. وقد استخدم الخطاط نسب متنوعة من الخطوط ، فكتابات خط الثلث

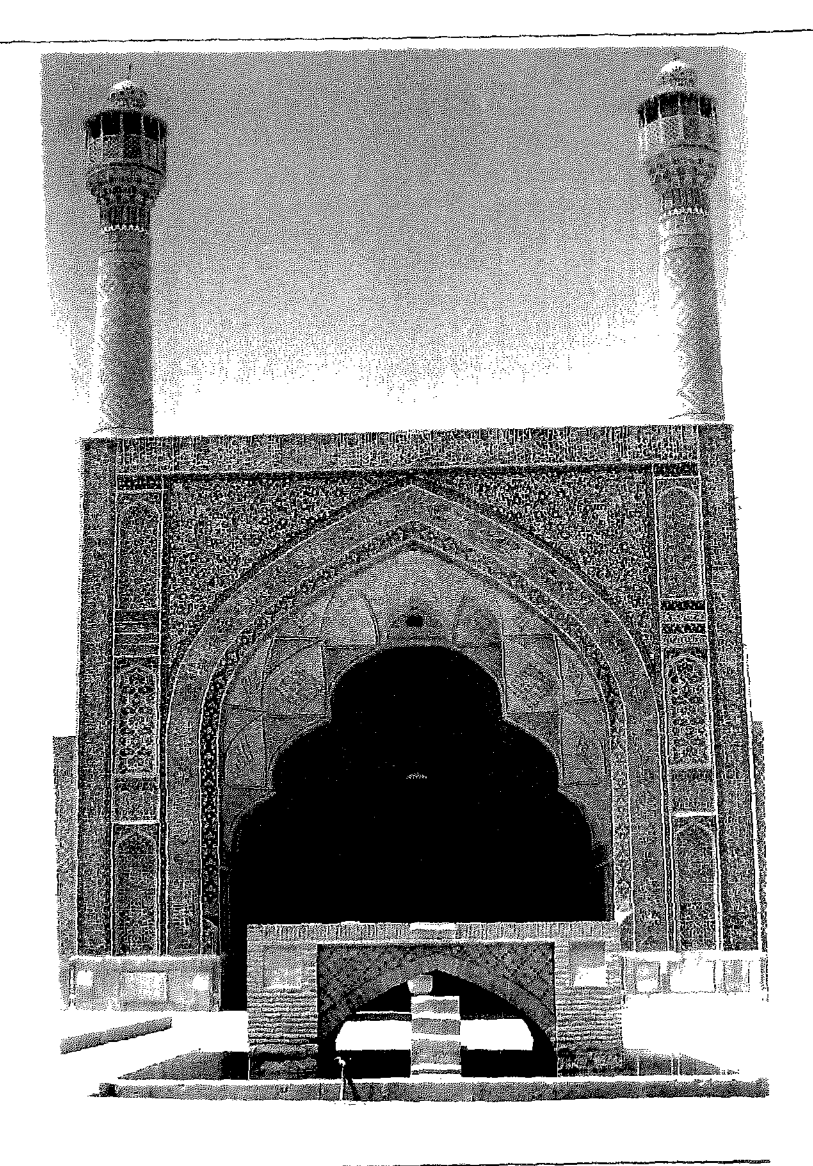
	جاءت نسبتها ١ : ١/١،٢ ، حيث زاد حجم الخط في الشريط الأفقي العلوى لمستطيل الواجهة بمقدار النصف عن الخطوط المستعملة في بقيـــة الأشرطة والحشوات، وكتابات الخط الكوفي بلغت نسبتها إلى بعضـــها ١ : ٢/١، ١ : ٢ حيـــث بلغت كتابات الأشرطة الحلزونية ضـــعف حجـــم كتابات شريط النافذة الداخلية أعلى الباب والشريط الواقـــع اســـفل شـــرفة كل مئذنة ، بينما بلغت كتابات المقرنصات المـــتدلية داخل عقد المدخل النسب الوسط في الحجم بالنسبة للكتابات الكوفية السابقة، راجع(شكل -٨١).
المقومات التشكيلية للخط العربي المستخدم	اســـتثمر الخطاط في كتاباته مجموعة من المقومات التشكيلية للخط العربي بهدف الوصول إلى ارقى صورة جمالية في تشكيلاته تثرى مـــن جماليات الواجهة وتحقق لها الجانب الزخرفي الجمالى المميز للعمارة الإسلامية في بلاد فارس. فقـــد استعان في خط الثلث بخاصية المد في الحروف الرأسية حتى تشـــغل ارتفاع المساحات الواقعة فيها، بالإضافة إلى تركيب بعض الكـــلمات، وأجزاء منها فوق بعضها وبصورة متشابكة مع الحروف الرأسية لشغل الفراغات داخل تلك المساحات لتبدو الكتابات في هيئة مماثـــلة للمســـاحة الـــتى تشغلها في حدودها الخارجية مما نتج عنه تشـــكيلات خطيـــة شـــبيهة بالنسجيات المخرمة ، وإمتلأت بالتنغيم الإيقاعي الحركة على مسطح الواجهة. كمـــا اســـتعان بخاصية التزوية في الحروف الكوفية المربعة لتتخذ أيضـــا هيـــئات هندسية زخرفية تتناسب وهيئة الواجهة المعمارية ، وتضـــفي عـــليها التنوع في النسب والمساحات من خلال اتجاهاتها وأوضاعها على المسطح.
التقنيات والخامات	اســـتخدم الفنان خامة القاشاني الملونة في تكسية الواجهة والكتابات المضـــافة لهـــا، وذلك من خلال استغلال اكثر من تقنية في التنفيذ ،

المستعملة في تنفيذ كتابات الواجهة	فالتقـنية الأولى تقوم على أساس تجسيم الكتابة بارزة على البلاطات الخزفية وطلاءها قبل الترجيج والتشوية ، ثم إضافة ماء الذهب إليها كمـا هـو واضح في الشريط الواقع اسفل شرفة كل منارة، والثانية تقـوم عـلى اسـتخدام بلاطات يتم الكتابة عليها وطلاءها بالألوان المطـلوبة ثـم تزجيجها وتشويتها بعد ذلك كالأشرطة الممتدة على سـطح الواجهـة، والثالثة تقوم على أساس استخدام بلاطات قاشاني مـلونة صـغيرة الحجـم وتركيبها متعامدة بصورة يتم فيها تكوين الكـلمات المطـلوبة فـي بدن كل منارة من خلال الألوان المتباينة للبلاطات. وقد تم الاعتماد في تلك الواجهة على علاقة التباين اللوني في إظهار الكـتابات العـربية ، حيـث استخدم اللون الأزرق كخلفية لاظهار الكـتابات البيضـاء الـلون فـي أشرطة الواجهة ، وكذلك استخدام الكـتابات الـزرقاء في بدن المنارتين لتظهر الكتابة بالنسبة للطلاء الذهبي الملونة به بلاطات الأرضية، والعكس هو المنفذ في الشريط العرضـي الواقـع اسـفل كـل شرفة في المنارتين ، كما أن تنوع درجـات الـلون الأزرق حقـق توافقا لونيا في المساحات المختلفة لإشـتراكه في كنه لون واحد، كما حقق الترابط بين أجزاء الواجهة المختلفة مع تأكيد التنوع بها، انظر (شكل- ٨٢ ،٨٣).
المحور الثالث	**الأثـر الجمـالى الناشـئ من توظيف الكتابات العربية على واجهة الإيوان الرئيسي بمسجد الجمعة بأصفهان**
النظم الإيقاعية المتنوعة	تحقـق الإيقـاع في واجهة إيوان المسجد الجامع من خلال التكرار للعناصـر المعماريـة والزخرفية بها، كالتكرار في العقود الفارسية والمقرنصـات المتدلية والمنارتان بالإضافة إلى الأشرطة الزخرفية والكـتابية والحشـوات، وبالـرغم من التماثل الواضح بين شطرى الواجهـة من حيث العناصر المعمارية والمساحات الزخرفية ألا أن

	التنوع يعد ثمة أساسية لهذه الواجهة ، حيث أن العناصر المعمارية المتشـــابهة تنوعت في أحجامها وكذلك الكتابات العربية تنوعت في نصوصـها ، والخطوط التى كتبت بها إضافة إلى التنوع في أحجامها والمساحات الواقعة بداخلها. كمـــا أن التـــنوع في الألوان وعلاقاتها كالتوافق الناتج من درجات اللون الواحد، والتباين فيما بين الألوان الفاتحة والقاتمة أضفي مزيدا من التنوع للواجهة ، وظهر بالواجهة إيقاعا حركيا سريعا ومستمرا على أسطحها وفيما بين عناصرها المعمارية والزخرفية المضافة. كما أن الترديد لبعض العناصر في أماكن متفرقة من الواجهة ساعد عـلى حركة العين للتقريب ما بين المتشابهات، مما نتج عنه إدراك عناصـــر الواجهـــة المختـــلفة وتـــرابط أجزاءها ، وتولد نوع من الإحساس بالحركة الايهامية فيما بين تلك العناصر.
تقليل الثقل المادي للبناء من خلال الخط العربي	استطاعت الكتابات العربية المضافة إلى الواجهة تفتيت المسطح إلى عـدة أجزاء بفضل الأشرطة والمساحات التى شغلتها ، والتى بدت كأجـزاء منفصلة بفضل حدودها متصلة من خلال وحدة ما بداخلها من خطوط عربية أو أنواع متشابهة من تلك الخطوط. كمـــا قسمت تلك الأجزاء إلى مساحات أدق بفضل الكتابات العربية المكـتوبة بداخلها ونظم صياغة الكلمات والحروف بها، والتى بدت جميعهـــا في صورة مماثلة للمساحات المكتوبة فيها من خلال شغل معظـم مســطحها، وقـــد أدت تلك التقسيمات للواجهة إلى اخذ عين المشـــاهد لادراك كل جزء بتفاصيله الداخلية من تنوع في العلاقات التشـــكيلية فيمـــا بين حروفها وأحجامها، والعلاقات اللونية وتنوعها منصـــرفا بعض الشيء عن الكتلة الكلية للواجهة حيث يراها أجزاء يحاول تجميعها ببصره وإدراكها ، مما يحقق تأثيرا بخفة البناء تبعا لتقسيمها إلى أجزاء.

	كما أن استخدام الطلاء الذهبي وما له من بريق سحرى أخاذ يخطف الأبصار في عدة أجزاء من الواجهة يساعد أيضا على انصراف عين المشاهد عن ثقل الكتلة الخاصة بالواجهة محلقا بخياله مع هذا البريق الأخاذ.
تحقيق البعد الثالث الحقيقي والإيهامي	حقق الفنان بعدا ثالثا حقيقيا بالواجهة من خلال ترتيب عناصره المعمارية وأوضاعها بالنسبة للواجهة، حيث تراجعت دلايات المقرنصات إلى عمق الإيوان وكذلك المنارتان الاسطوانتان شغلتا حيز من سطح البناء، إضافة إلى خروج شرفتيهما إلى الخارج ، كل تلك العناصر شغلت حيزا من الفراغ المحيط بالواجهة وظهرت أبعادها الثلاثة. كما أن العناصر الزخرفية المضافة داخل المساحات المتراصة رأسيا حول العقد بدت متراجعة إلى الخلف عن سمت الجدار، إضافة إلى كتابات الشريط العلوى بكل منارة والذى ظهرت كتاباته بارزة عن الأرضية محققة بعدا ثالثا محدود في عمقه. ولم يقتصر الفنان على إظهار بعد ثالث حقيقي فقط، بل أضاف لمسطح الواجهة بعدا ثالثا تقديريا وذلك من خلال التراكب فيما بين الكلمات داخل الأشرطة الكتابية، والتى أعطت ايحاءا بتقدم حروف عن غيرها، وساعد التباين اللوني فيما بين الكلمات وخلفياتها في تأكيد الإيهام بالعمق وتقدم الكتابات الفاتحة عن الأرضيات القاتمة بفضل التنوع في الطول الموجي للأطياف اللونية عند سقوطها على شبكية عين المشاهد، كما ساعد التنوع في حجوم الكتابات المستخدمة في ظهور الكتابات الأكبر حجما أقرب إلى المشاهد عن الكتابات الأصغر منها، مما أعطي إيهاما بتباعد كتابات عن أخرى.
تأثير الكتابات	استطاعت الكتابات العربية المضافة للواجهة أن تحرك عين المشاهد

العربية على النظم الحركية بالواجهة	داخـــل أجـــزاء الواجهة المختلفة ووفق نظام محدد، وذلك من خلال حـــركة العيـــن مع الكتابات لقراءتها داخل الأشرطة، والتى تتحرك محـــددة لعناصـــر الواجهـــة المعمارية مما يترتب عليه إدراك تلك العناصر.
	كما أن حركة العين رأسيا مع المنارتان يتم ببطء من خلال الأشرطة الحـــلزونية الكـــتابية وذلـــك لإدراك محتواها اللغوى ووصولا إلى الشـــريط الأفقـــي المحيـــط بها من أعلى ثم العودة مرة أخرى إلى مســـطح الواجهـــة للربط بين تلك الأشرطة العرضية على المنارتين ومـــا يشـــابهها عـــلى الواجهـــة، حيث تعمل العين على الجمع بين المتشابهات سواء في المحاور الإنشائية لكتاباتها أو في نوع الخطوط المســـتعملة بداخلها ، مما يسهم في تواصل حركة العين على أجزاء الواجهة المختلفة ، وبالتالى إدراك تفاصيلها ومكوناتها. ومـــا ســـبق يتضـــح الدور الذى لعبته الكتابات العربية في إثراء الجـــانب الزخرفي الجمالى لواجهة الإيوان الرئيسي بالمسجد الجامع بأصـــفهان، وســـبل تحقيـــق هـــذا الثراء من خلال أساليب صياغة الكـــتابات ومواقعهـــا ونسبتها إلى بعضها والى العناصر المعمارية، راجع (الأشكال –٨٠ ، ٨١ ، ٨٢ ، ٨٣).



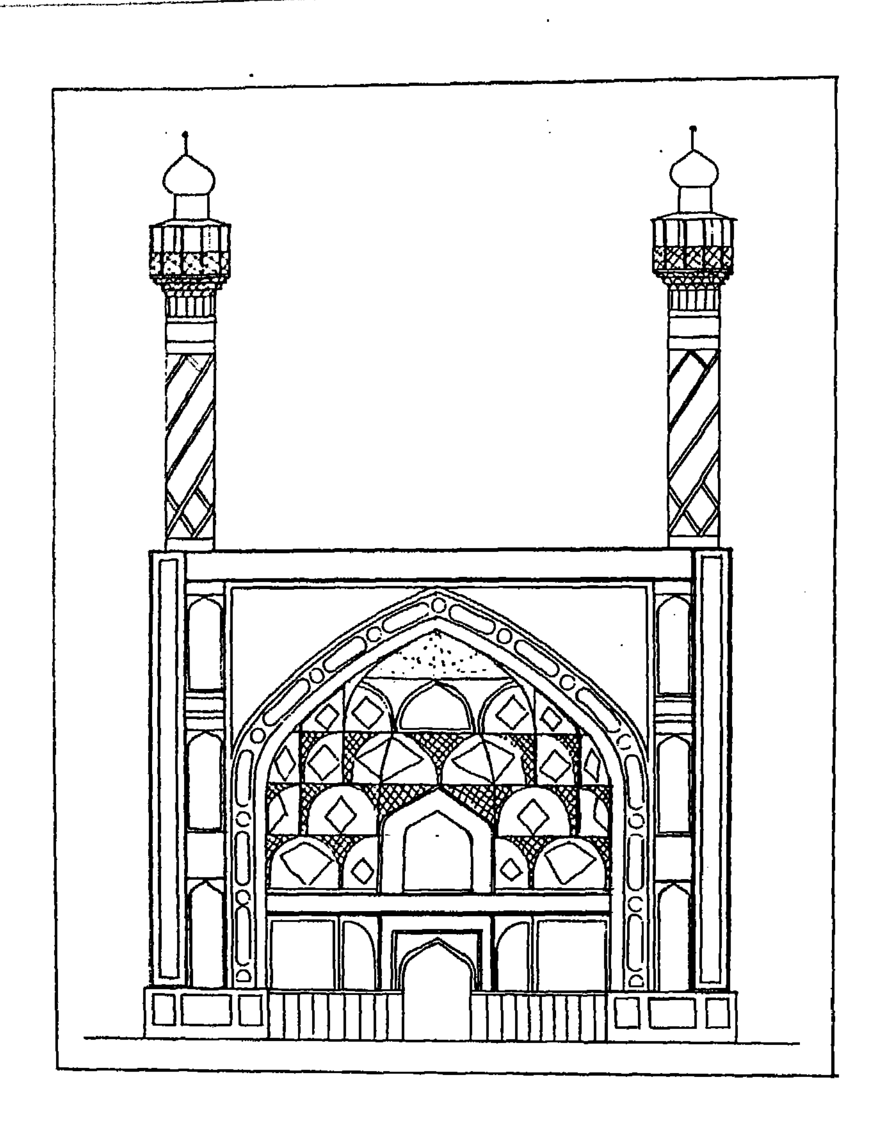
شكل (٨٠)

واجهة الإيوان الرئيسي بمسجد الجمعة بأصفهان إيران،

ويتضح به العناصر المعمارية والكتابات العربية المضافة

صورة فوتوغرافية مأخوذة عن :

Roland and Sabrina Michaud : (colour and symbolism in Islamic Architecture), Ibd., P.153.



شكل (٨١)

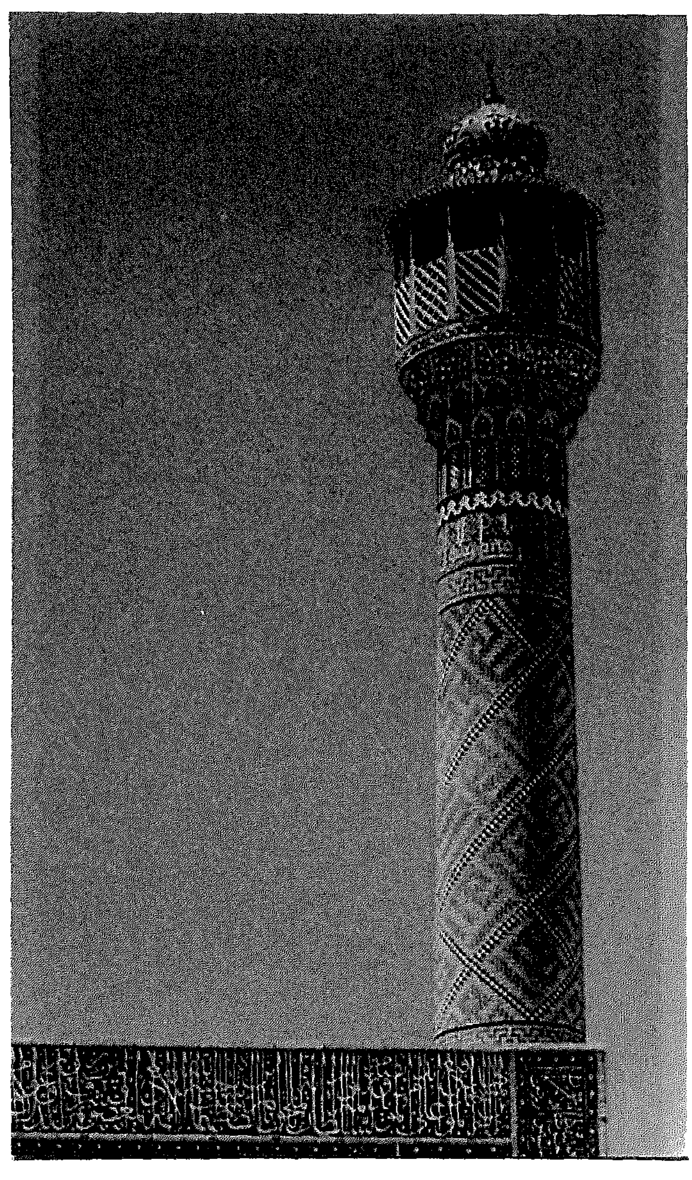
قطاع طولى لواجهة مدخل الإيوان الرئيسي

بمسجد الجمعة بمدينة أصفهان – دولة إيران

◯ المحاور الإنشائية للواجهة المعمارية ◯ المحاور الإنشائية للكتابات العربية

◯ مواقع الكتابات العربية بالواجهة ◯ نسبة الخطوط العربية إلى بعضها

رسم تخطيطي من (إعداد الباحث)

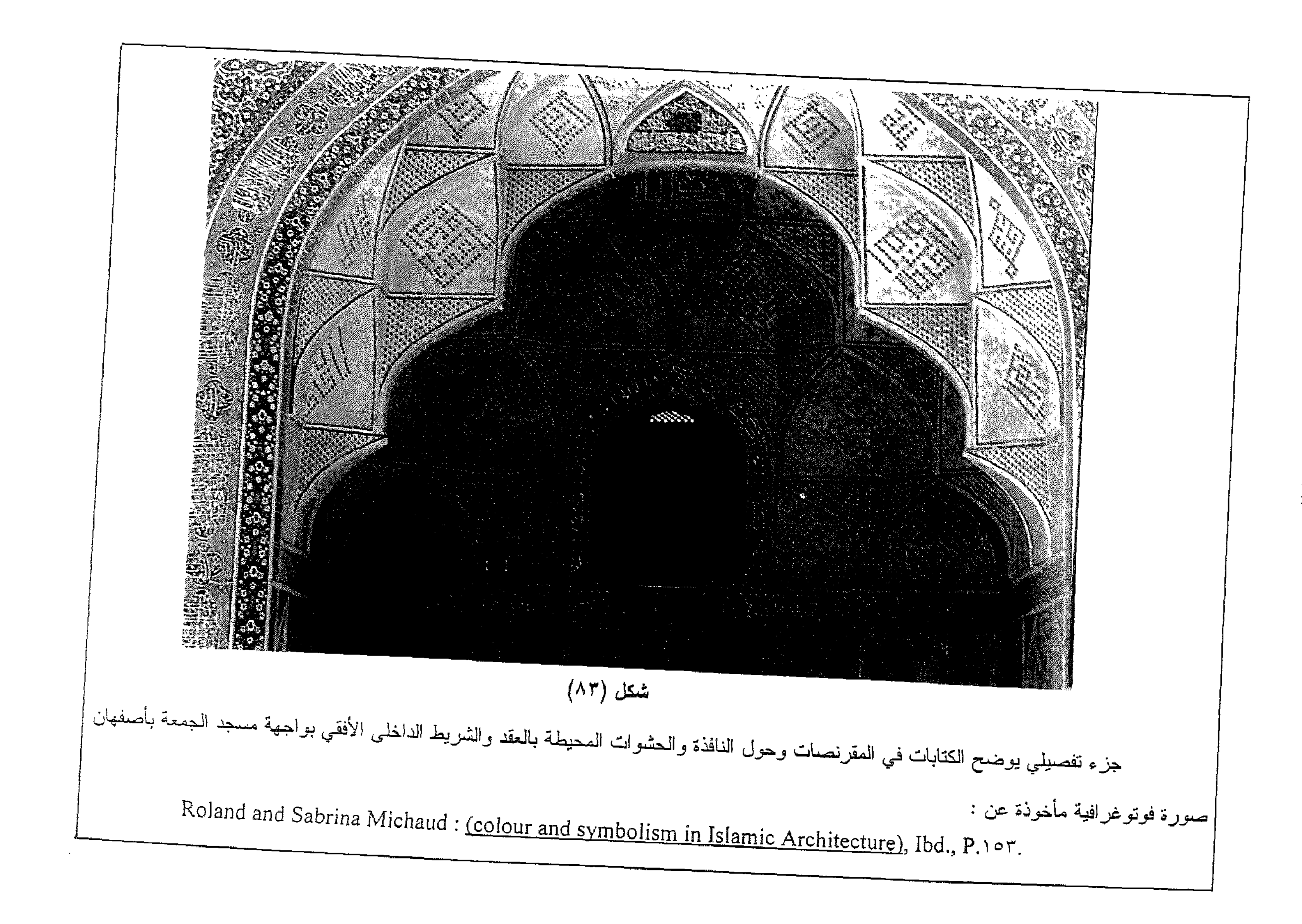


شكل (٨٢)

جزء تفصيلي يوضح الكتابات العربية في المنارة والشريط الأفقي بمسجد الجمعة بأصفهان

صورة فوتوغرافية مأخوذة عن :

Roland and Sabrina Michaud : (colour and symbolism in Islamic Architecture), :Ibd., P.153.



شكل (٨٣)

جزء تفصيلي يوضح الكتابات في المقرنصات وحول النافذة والحشوات المحيطة بالعقد والشريط الداخلى الأفقي بواجهة مسجد الجمعة بأصفهان

صورة فوتوغرافية مأخوذة عن :
Roland and Sabrina Michaud : (colour and symbolism in Islamic Architecture), Ibd., P.١٥٣.

٥- واجهة مسجد شيخ الدين جونبرا الحادي عشر :

نبذة تاريخية :

يعد مسجد شيخ الدين جونبرا الحادي عشر أحد المساجد الطائفية الباقية بمدينة أزمير في المنطقة الشمالية بالهند، والمسجد شيد بعد فتح الإقليم بيست سنوات فقط. الأمر الذى أدى إلى تأثره بأشكال العمارة التراثية في الإقليم، وقد "شيد الجامع خلال حكم السلطان قطب الدين أيبك في دلهي ، في جمادى ٥٩٥هـ/ مارس-إبريل ١١٩٩م ، والمبني تحتل قاعدتة منتصف قمة أحد تلال أزمير ، ويتكون من ساحة رباعية الزوايا طول ضلعها ٧٩ متر ، وقد اقتبست هيئتها الوطيدة من عمارة الهيكل المائوني الذى أصبح ثمة مميزة لعمارة المساجد الهندية لعدة قرون"[(١)].

والواجهات مؤلفة من مجموعة عقود محمولة على صف من الدعامات الحجرية ، والواجهة مشيدة من الأحجار الحمراء المموهة من خلال تداخل ألوانها بين الفاتح والقاتم، ومغطاة من الخارج بزخارف نباتية وكتابات عربية منفذة بأسلوب الحفر الغائر البارز على المسطح.

وصف عام للواجهة :

تعتبر واجهة مسجد شيخ الدين جونبرا المختارة من قبل الباحث للتحليل الواجهة الرئيسية المؤدية إلى رواق المحراب ، والمطلة على صحن المسجد، وقد حدد الباحث جزء منها يتضمن المدخل المرتفع عن بقية الجدار ، والذى كان يحمل على جانبيه منارتان لم يتبقي منهما سوى القاعدة ، ويحتوي المدخل على عقد مدبب كبير يؤدي إلى المحراب بالإضافة إلى البائكتان المحيطتان بهذا المدخل والذى يتضمن كل منهما عقد مفصص (ذات فويسات)، وذلك لاحتواء هذا الجزء على شرائط الكتابات العربية المراد تحليلها والتعرف على الدور الجمالى الذى أضافته للكتلة المعمارية التى تحتويها.

---

(١) Blair & Bloom : (The Art and Architecture of Islam), Printed by C.S , sgraphi C.S pte, Singapore, 1994, P.149.

وقــد ظهــرت الكـــتابات العربية على الواجهة داخل مجموعة من الأشرطة المحــددة للعناصــر المعماريـــة، وكانت كتابات عربية من النوع اللين، بالإضافة إلى ظهــور كـــتابات عـــربية هندســـية في الجزء المستطيل الواقع أعلى المدخل الرئيسي المحــتوي عــلى العقد المدبب ، كما ظهرت الواجهة بلون أحمر مموة من خلال تباين درجـــات الأحمر في خامة الحجر المستعملة في البناء، والسطح الخارجي للبناء إكتسى بالنقوش الغائرة على السطح وتألفت زخارفه من عناصر نباتية وهندسية بالإضافة إلى الكـــتابات العربية ، انظر (شكل -٨٤) الذى يوضح الواجهة والكتابات العربية المضافة على سطحها الخارجي.

المحور الأول	المحاور الإنشائية للواجهة المعمارية والكتابات العربية المضافة لها
المحاور الإنشائية لواجهة مسجد شيخ الدين جونبرا الحادي عشر	تـــتكون المحاور الإنشائية لواجهة المسجد من مجموعة محاور رأسية وأفقيـــة بالإضـــافة إلى المحـــاور المائـــلة والمنحنيات ، حيث تتضح المحاور الرأسية والأفقية في علاقات التعامد التى تؤلف جدار الواجهة بالإضـــافة إلى الشـــرائط الزخـــرفية الرأســـية والأفقية المضافة إلى الواجهة. كمـــا ظهـــرت المحـــاور المائـــلة من خلال قمة عقد المدخل المدبب والعقدان المفصصان المحيطان به والشرائط المحيطة بالعقود الثلاث ، هذا بالإضافة إلى ظهور المنحنيات المؤلفة للعقود المفصصة واستدارة العقد الرئيسي المدبب الخاص بالمدخل.
المحاور الإنشائية للكتابات العربية بالواجهة	صاغ الفنان الإسلامي كتاباته العربية المضافة للواجهة داخل مجموعة مـــن الأشـــرطة الزخـــرفية ذات الأطـــر المحددة والتى تحركت في اتجاهـــات متـــنوعة عـــلى الجدار ، مما جعل الكتابات العربية تبدو مـــتحركة فـــي اتجاهـــات مماثلة، فظهرت المحاور الرأسية والأفقية والمائلة بالإضافة إلى المنحنيات من خلال حركة الأشرطة.

	وتــأكد ظهور بعض المحاور الأفقية من خلال تتابع الكتابات عرضيا داخل الأشرطة كما هو واضح في الكتابات العربية الهندسية المتحركة فــي المســتطيل الأفقي الواقع أعلى عقد المدخل ، وكذلك في أشرطة الكــتابات الأفقيــة ذات الخطــوط العربية اللينة الواقعة أعلى العقود، وتــأكدت المحاور الرأسية من خلال إمتدادات الحروف الراسية سواء بالكتابات الهندسية أو اللينة كما ظهرت المنحنيات في الكتابات العربية المــتحركة داخــل العقود المستديرة من خلال تقوساتها بالإضافة إلى استخدام الحروف اللينة ذات التقوسات في كتابة تلك الأشرطة.
العلاقة بين المحاور الإنشائية للواجهة والكتابات المضافة لها	اشــتركت الواجهــة المعماريــة والكتابات المضافة لها في العديد من المحــاور الإنشــائية لكــل مــنهما، وذلك من خلال حركة الأشرطة الزخــرفية ذات الكــتابات العــربية حول العناصر الإنشائية للواجهة وبصــورة بــدت كأطــر محددة لتلك العناصر ، وبالتالى متخذة نفس المحاور الإنشائية. كمــا ارتبطت الواجهة المعمارية بالكتابات العربية المضافة لها حيث ظهــرت المحــاور الرأســية في الكتابات من خلال تكرار الحروف الرأسية متعامدة مع المحاور الأفقية المؤلفة من تكرار وتتابع الحروف عرضــيا عــلى الواجهة، وبصورة مماثلة لعلاقة التعامد المؤلف منها الجدار من خلال الأكتاف الرأسية المتعامدة على خط الأرض المقامة عليه، ونهايات البناء الأفقية أعلى العقود. وكذلــك ظهور تكرار الحروف اللينة القوسية التى تتشابه في علاقاتها مــع الحروف الرأسية بالعقود القوسية وعلاقتها بالأكتاف الحاملة لها، ويتضح في (شكل –٨٥) المحاور الإنشائية لكل من الواجهة المعمارية والكتابات المضافة إليها وعلاقتهما.

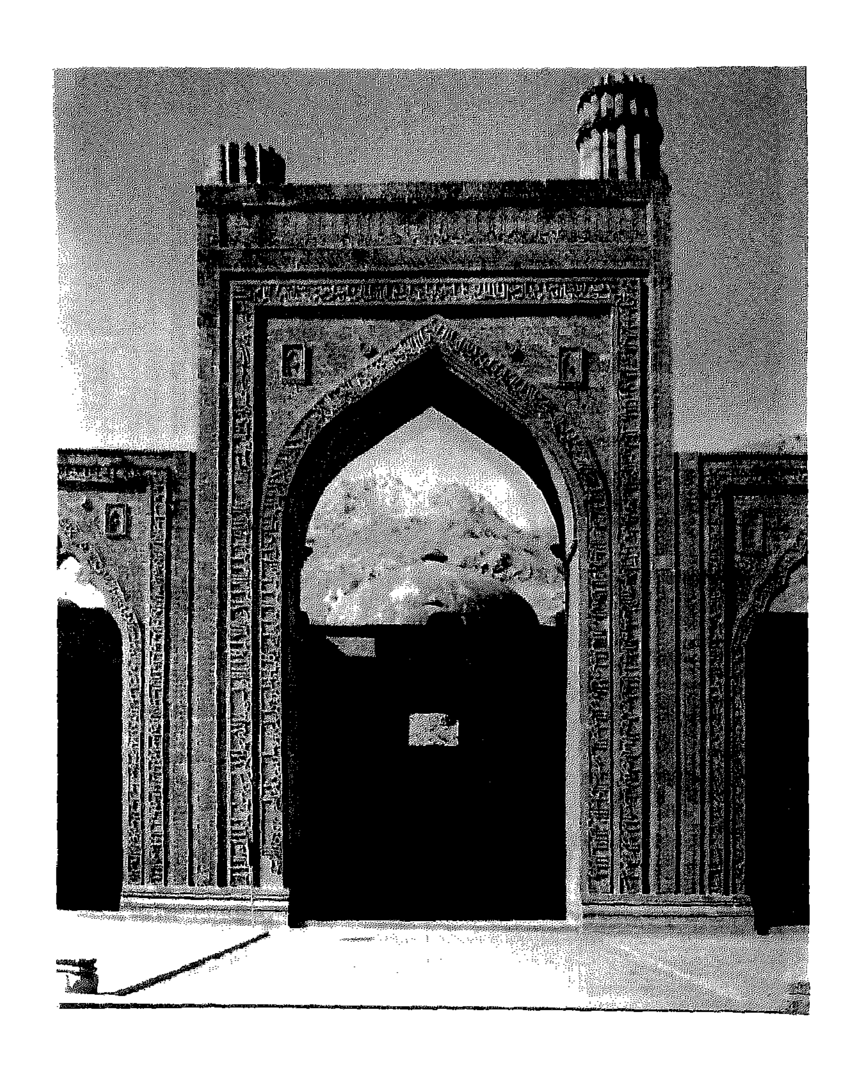
المحور الثاني	أســاليب توظيف الخط العربي على واجهة مسجد شيخ الدين جونبرا الحادي عشر
مواقع وصيغ تناول الكتابات العربية على الواجهة	اســتطاع الفنان الإسلامي توظيف الخط العربي بصورة زخرفية على الواجهــة من خلال صياغته داخل مجموعة من الأشرطة والمساحات الهندســية، فنــلحظ شريط من الكتابات العربية أحاط به بعقد المدخل الرئيسي المدبب، وشريط آخر احاط من الجانبان ومحدد لهيئة الجدار المستطيل الشكل من جوانبه الثلاث ، وهو نفس الحال بالنسبة للعقدان المفصصان المحيطان بعقد المدخل والجدار الواقعان فيه. وقــد استخدم الفنان الخطوط العربية اللينة في كتابات تلك الأشرطة ، مــع تــراكب بســيط لبعض الحروف المستخدمة ليثرى من علاقاتها التشــكيلية وظهورهــا بصــورة يســهل قراءتها ، وقد تضمنت تلك الأشرطة مجموعة من آيات القرآن الكريم وكتابات نثرية تضمنت اسم مشيد المسجد والسلطان الذى انشئ في عهده. كمــا يوجــد أعــلى المدخل الرئيسي مساحة مستطيلة في إتجاه أفقي شــغلت بكتابات هندسية تشابكت حروفها الرأسية، وشكلت فيما بينها وحــدات زخــرفية هندســية أعطــت للواجهة شكلا جماليا متميزا ، واســتطاعت أن تحقــق الــترابط فيما بين المساحة الواقعة فيها وبقية أجزاء الواجهة من خلال التشابه في الشكل البنائي لكل منهما. وقــد اســتطاعت الكــتابات العربية المضافة من خلال حركتها حول العناصــر الإنشائية للواجهة أن تحقق الترابط فيما بين أجزاء الواجهة المختــلفة من خلال ثبات نوع الخطوط المستخدمة داخلها ، بالإضافة إلى تحديــد العناصر الإنشائية وابرازها من خلال إحاطتها بالأشرطة الكتابية .
أنواع الخطوط العربية المستخدمة	اســتخدام الخطــاط الإسلامي نوعان من الخطوط العربية في كتابات الواجهــة ، الــنوع الأول خــط الثلث الذى يمتاز بالليونة في حروفه وسهولة التشكيل به ، وهو الخط المستخدم في كتابة الأشرطة المحيطة

ونسبتها إلى بعضها	بالواجهة وعناصرها، والنوع الثاني الخط الكوفي المتشابك في حروفه الراسية وهو خط هندسي في حروفه، ويمتاز بالتضفير والتشابك فيما بين حروفه الراسية الممتدة إلى أعلى ، وهو الخط المستخدم في المساحة المستطيلة الواقعة أعلى عقد المدخل الرئيسي ، ويمكن ملاحظة النوعان في (شكل -٨٦). أما عن نسبة الخطوط المستخدمة إلى بعضها فنجد أن الخطاط استعمل حجمان من خط الثلث ، الحجم الأول ظهر في الشرائط الموجودة حول جدار المدخل الرئيسي والعقد المدبب الواقع به، والحجم الثاني ظهر في شرائط العقدان المفصصان وما حولهما ، وكانت النسب فيما بينهما (٣ :٢) حيث الأكبر خاص بالمدخل الرئيسي. أما الخط الكوفي المستخدم فعلى الرغم من صغر حجمه ألا انه شغل حيزا كبيرا من خلال امتدادات حروفه وتشابكها حيث بلغت نسبة ارتفاع المساحة التى شغلها (٢ : ١) بالنسبة لإرتفاع شريط الكتابات اللينة الواقع أسفله ، راجع (شكل - ٨٥).
المقومات التشكيلية للخط العربي المستخدم	استثمر الخطاط مجموعة من المقومات التشكيلية للخط العربي في كتابات الواجهة بهدف الوصول بها إلى صورة زخرفية جمالية متوافقة مع الشكل المعمارى المضافة إليه. فنجد استخدامه لخاصية المد فى الحروف الرأسية لخط الثلث لتتخذ نفس الهيئة الشكلية للشريط الموجودة بداخله ، واستخدام الليونة والتدوير في حروفه ليتحقق التنوع والتنغيم الإيقاعي الحركي داخل أشرطته الكتابية. كما نلحظ استثمار الخطاط لخاصية التشابك فيما بين الحروف الرأسية في الخط الكوفي ليحقق شغلا للمساحة المستطيلة الموجود بداخلها ، وجعلها تبدو كمساحة منسوجة من خلال تضفير تلك الإمتدادات.
التقنيات والخامات	استخدم الفنان خامة الحجر في تنفيذ كتاباته على الواجهة وهي نفس الخامة المستخدمة في البناء ، والتى تميزت بلونها الأحمر متعدد

المستعملة في تنفيذ كتابات الواجهة	الدرجـــات المتداخلة مما جعله يعرف بالحجر المموه، وذلك من خلال اســتخدام تقنية الحفر المباشر على الأحجار وإظهار الكتابات العربية مــن خـــلال علاقة البارز والغائر ، حيث جاءت الكتابات بارزة عن الأرضـــيات المحيطـــة بهـــا، وزاد وضوح الكتابات من خلال حركة الضوء الساقط عليها خلال فترات النهار والتى جعلت الكتابات مضيئة بالنسبة لخلفياتها.
المحور الثالث	**الأثر الجمالى الناشئ من توظيف الكتابات العربية على واجهة مسجد شيخ الدين جونبرا**
النظم الإيقاعية المتنوعة	تحقــق الإيقاع في الواجهة من خلال التكرار في العناصر المعمارية المؤلفـــة مـــنها كـــتكرار العقـــود والمساحات التى تكتنفها إضافة إلى التكرار في الأشرطة الزخرفية المحيطة بتلك العناصر ، وكذلك تكرار الحـــروف العربية داخل تلك الأشرطة المضافة إلى الواجهة ، وعلى الـــرغم مـــن ظهـــور الواجهة بصورة تبدو متماثلة فيما بين شطريها الأيمـــن والأيسر ، وذلك من خلال ثبات العناصر المعمارية وحركة الأشـــرطة حولهـــا، وهـــو ما يعني رتابة الإيقاع ألا أن هذه الواجهة جـــاءت متـــنوعة في نظمها الإيقاعية الحركية ، حيث تنوعت أشكال العقـــود بهـــا مـــن خلال الطراز والحجم ، وكذلك تنوعت مساحات الأشـــرطة الزخـــرفية الكتابية من خلال كلماتها وحروفها المتراصة بداخـــلها ، إضافة إلى تنوع في طراز الخط العربي المستخدم كالثلثى والكوفي المتشابك. وقـــد أدى هـــذا التـــنوع فـــي الحجوم والخطوط العربية والمساحات واتجاهـــات الحركة والعلاقات التشكيلية فيما بين عناصرها إلى إيجاد نوع من الإيقاع الحركي السريع المستمر على مسطح جدار الواجهة.
تقليل الثقل المادى للبناء من خلال الخط	اســـتطاعت الكتابات العربية المضافة إلى الواجهة من خلال حركتها داخـــل الأشرطة التى احاطت بعناصرها المعمارية، ومن خلال تنوع حـــروفها المســـتخدمة والعلاقات الناشئة فيما بينها أن تحقق نوعا من

العربي	جـذب عيـن المشـاهد لإدراك محتواها اللغوي وعلاقاتها التشكيلية المتنوعة والعناصر المعمارية المتحركة حولها، منصرفا بادراكه عن تأثيـر مادة البناء والكتلة الكلية للواجهة محققا تأثيرا ألطف على عين المشـاهد من خلال تجزئة الواجهة إلى مساحات مليئة بالتفاصيل ذات العلاقات التشكيلية المتنوعة.
تحقيق البعد الثالث الحقيقى والإيهامي	حقـق الفـنان بعدا ثالثا حقيقيا بجدار واجهة المسجد من خلال بروز أشـرطته الزخرفية والكتابية إلى الخارج عن مستوى مسطح الجدار، هـذا بالإضـافة إلى تقنية الحفر المباشر على الحجر والذى تولد عنه عمـق حقيقـي ممـتد نحو الداخل أكد البعد الثالث الحقيقي من خلال بروز الزخارف والكتابات عن أرضياتها. كما حقق الفنان إيهاما بالبعد الثالث من خلال التنوع في حجم الخطوط العربية المستخدمة حيث بدا الخط المستخدم في أشرطة المدخل اقرب مـن المسـتخدم في أشرطة العقود المفصصة ، والخط الكوفي الواقع على جدار المدخل بدا متباعد نحو الداخل بالنسبة للأشرطة كلها، هذا بالإضـافة إلى ظهـور الكتابات قريبة عن الزخارف المنقوشة على مسطح الجدار والتى بدت كحروف لينة صغيرة متباعدة نحو الداخل ، وبهـذا استطاع الفنان من خلال التنوع في الحجوم والمسافات تحقيق إيهاما بالبعد الثالث تقديريا على مسطح الواجهة.
تأثير الكتابات العربية على النظم الحركية بالواجهة	اسـتطاعت الكـتابات العـربية بالواجهة أن تولد نوعا من الإحساس بالحـركة لـدي المشـاهد حيـث جعلت عيناه تتحرك متجولة داخل الأشـرطة لإدراك محـتواها الـلغوي ، وبالتالى تقع على العناصر المحيطـة بتـلك الكـتابات فـتدركها، هذا بالإضافة إلى الحركة مع الحـروف المؤلـف منها تلك الكتابات للتعرف عليها مما يحقق حركة متـنوعة الإتجاه لعين المشاهد على أجزاء الواجهة المختلفة كحركتها رأسـيا وأفقيـا وفي اتجاهات قوسية مختلفة مما يتيح للمشاهد إدراك الواجهـة بعناصرها بصورة كلية بعد إدراك تفاصيلها وذلك ما يحقق

الترابط فيما بين أجزاء تلك الواجهة. ومما سبق يتضح لنا الدور الزخرفي الجمالى الذى لعبه الخط العربي فــي تجميل وإثراء واجهة رواق المحراب بمسجد شيخ الدين جونبرا بمديــنة أزميــر بالهند، وتأكيد العناصر المعمارية بالواجهة من خلال تحديدهــا بالأشرطة ذات الكتابات العربية، راجع (الأشكال- ٨٤، ٨٥، ٨٦).	

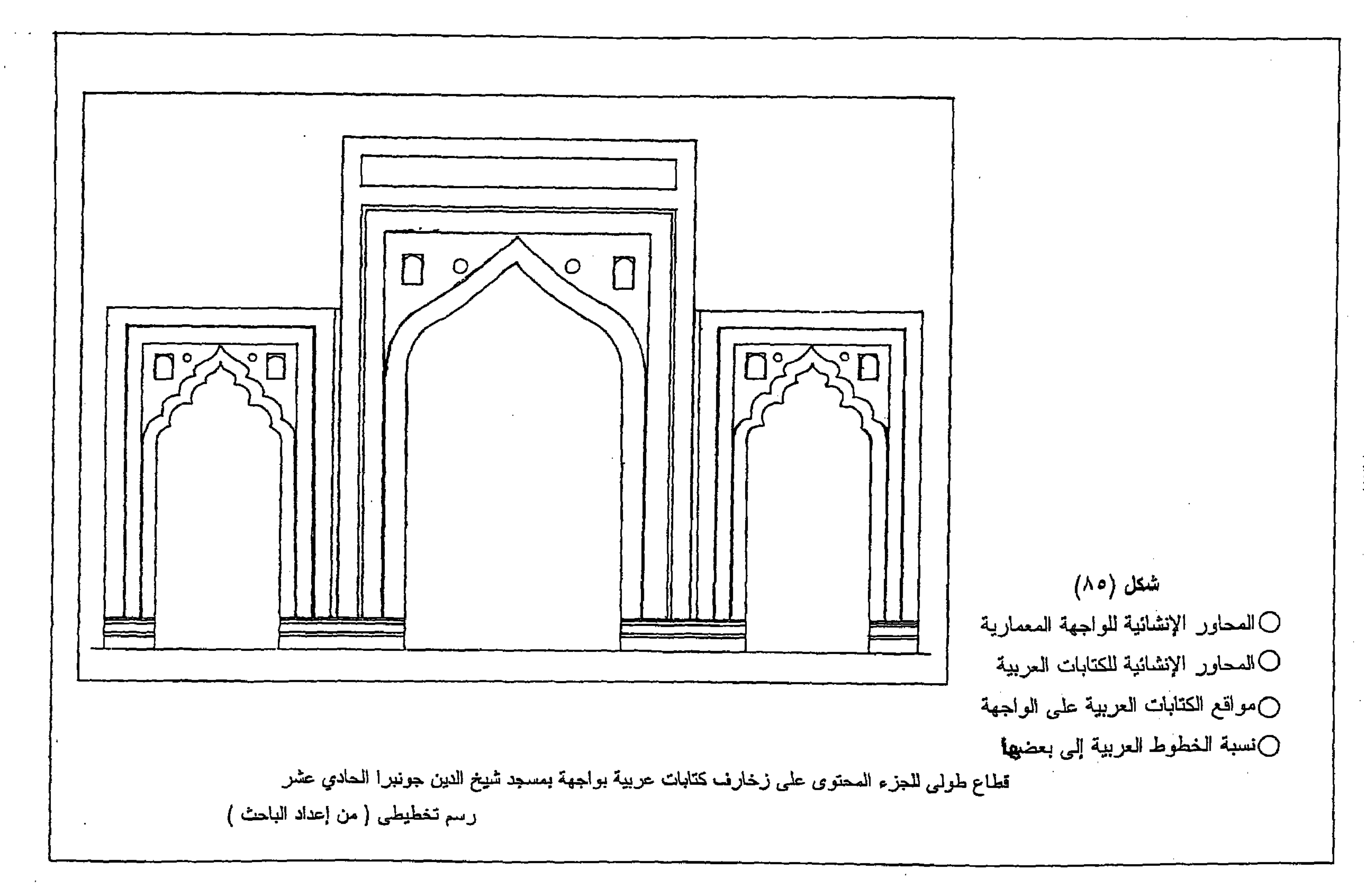


شكل (٨٤)

واجهة رواق المحراب بمسجد شيخ الدين جونبرا الحادي عشر بمدينة ازمير بالهند، وهذا الجزء مزخرف بأشرطة مليئة بكتابات عربية

صورة فوتوغرافية مأخوذة عن :

John D.Hoag : (Islamic Architecture), Electa Editrice Rizzoli International Publications, New York, 1987, P.152.

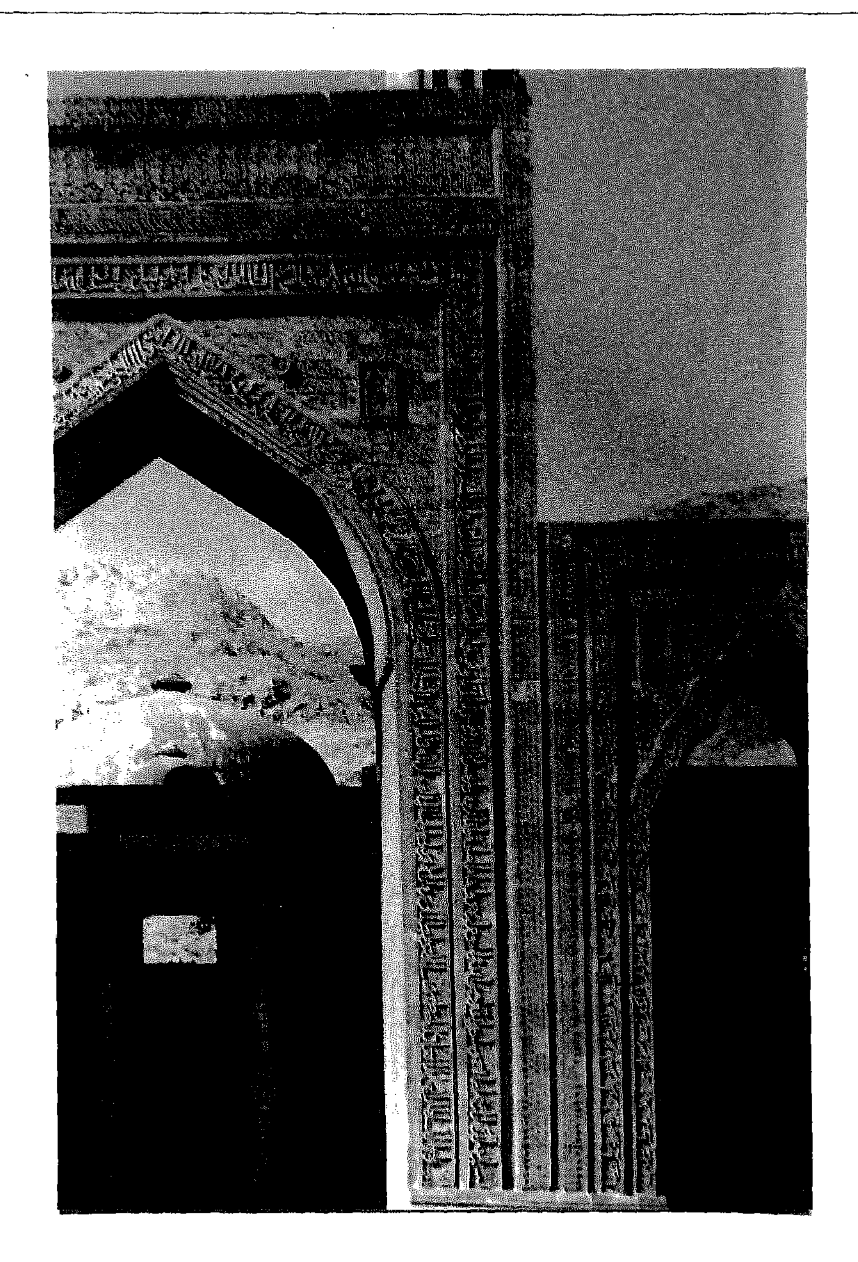


شكل (٨٥)

- ○المحاور الإنشائية للواجهة المعمارية
- ○المحاور الإنشائية للكتابات العربية
- ○مواقع الكتابات العربية على الواجهة
- ○نسبة الخطوط العربية إلى بعضها

قطاع طولى للجزء المحتوى على زخارف كتابات عربية بواجهة بمسجد شيخ الدين جونبرا الحادي عشر

رسم تخطيطى (من إعداد الباحث)



شكل (٨٦)

جزء تفصيلي من واجهة مسجد شيخ الدين جونبرا ، ويتضح به أنواع الخطوط العربية المستخدمة والمقومات التشكيلية التى استثمرها الخطاط

صورة فوتوغرافية مأخوذة عن :

John D.Hoag : (Islamic Architecture), I.b.d, P.152.

٦- واجهة مدرسة السلطان الغوري :

نبذة تاريخية :

أنشـا مدرســة (مسجد) السلطان الغورى الملك الأشرف قانصوه الغورى أخر حكام دولة المماليك في مصر، والذى حكم مصر قرابة خمسة عشر عاما بداية من عام ٩٠٦ هـ وحتي ٩٢١هـ، وتعد مدرسة (مسجد) السلطان الغورى أحد منشآت الغورى المعماريـة ، "ويوجـد مسـجد الغورى بشارع الغورى ، في مواجهة منشآت الغورى الآخرى .. ومدخل هذه المدرسة في الواجهة الشرقية ، ويقابل مدخل التربة والخانقاه ، الموجود على الضفة المقابلة من شارع الغورى"(١)، والمتفرع من شارع الأزهر بمدينة القاهرة.

وواجهــة مدرســة السلطان الغورى المختارة من قبل الباحث لتحليل جماليات الكتابات العربية المضافة لها تعد نموذجا لعمارة دولة المماليك في مصر، وبخاصة أنها مـن أواخـر منشاتهم المعمارية بها، والمسجد يعد من المساجد المعلقة بمدينة القاهرة حيث يرتفع عن مستوى الطريق ويصعد إليه بدرج ويحتوي على عدة حوانيت أسفله.

وصف عام للواجهة :

تعـد الواجهــة القبلية لمدرسة السلطان الغورى الواجهة الرئيسية التى تحتوي عـلى المدخـل ، والواجهـة مبـنية من الحجر الجيري الأبيض والبني المحمر حيث تراصت أحجاره في صورة صفوف متتابعة من اللونين وهو الأسلوب الذى عرف باسم الأبـلق فــي العمارة الإسلامية، والواجهة عبارة عن مساحة مستطيلة الشكل في وضع أفقــي مقســمة بدورها إلى مساحتان مربعتان الشكل تقريبا يليهما مساحة مستطيلة في وضــع رأســى تحمل المئذنة ، والمساحات الثلاث متتابعة في التدرج نحو الخارج ، والمســاحة الأولى المــتراجعة للخلف تحتوى على سلم جانبي بارز عنها يصعد حتى مدخــل المســجد ، والــذى يقع داخل مساحة مستطيلة الشكل في وضع رأسى تتوسط واجهــة المدخل تقريبا وتحمل في أعلاها عقد ثلاثي الفصوص متدرج نحو الداخل من

---

(١) شحاته عيسى ابراهيم : (القاهرة) ،مرجع سابق ، ص١٨٥.

خــلال المقرنصـــات التى تنتقل إلى مساحة مستطيلة أقل عرضا تحتوي على المدخل الخشــبي الذى يعلوه نافذة مستطيلة ، وحوائط المدخل مكسوة بطبقة من الرخام الملون المتــباين الألــوان ، كما يوجد على يمين المدخل ستة نوافذ متراصة في ثلاث صفوف أفقية متتابعة ، والنافذتان الخاصتان بالصف الأوسط ينتهيان من أعلى بعقد مدبب.

كمــا يوجــد عــلى يسار المدخل ثلاث نوافذ فقط نافذة علوية ونافذتان اسفلها ينــتهيان مــن أعــلى بعقد مدبب ، كما يتحرك أفقيا أعلى الواجهة شريط من الكتابات العــربية، كما يوجد على جانبي عقد المدخل جامتان دائريتان من الرخام مدون عليهما اســم الســلطان الغورى ، وأعلى نافذة العقد يتحرك شريط من الكتابات العربية إضافة إلى شريطان كتابيان على أكتاف المدخل يتحركان نحو الداخل.

والمــربع الــثاني الذى يتقدم مربع المدخل مقسم إلى ثلاث مستطيلات رأسية متراجعة عن سمت الجدار ، يزين أعلاها مجموعة من المقرنصات الزخرفية ، يتحرك أســفلها شــريط من الكتابات العربية قادم من واجهة المدخل ، كما يوجد أسفله نافذتان متلاصقتان منتهيتان بعقد دائرى من أعلى ويوجد بينهما طاقة مستديرة ، وأسفله النوافذ حشــوات مســتطيلة الشكل في وضع أفقي مليئة بالكتابات العربية تعلو نوافذ مستطيلة مزخــرف أعلاها بصفين من الصنج المزررة الرخامية ، وقد أحاط جدار المدرسة من أعلى صف من الشرافات (عرائس السماء) الزخرفية البديعة.

وقــد اكتسبت الواجهة تنوعا في الألوان وان كانت جميعها طبيعية تبعا لتنوع خامــات البــناء ، فــنجد الأبيــض المائل إلى الأصفرار والأحمر البنى لونى الحجر المســتخدم فى البــناء بالإضافة إلى الأبيض والأسود الخاصان بالكسوة الرخامية التى تغطي أجزاء من الواجهة ، انظر(شكلي ٨٧– ٨٨) اللذان يمثلان أجزاء الواجهة.

المحور الأول	المحـاور الإنشائية للواجهة المعمارية والكتابات العربية المضافة لها
المحاور الإنشائية لواجهة مدرسة السلطان الغورى	تـتكون المحـاور الإنشـائية لواجهة مدرسة الغورى من مجموعة محـاور رأسـية وأفقية حققت توازن المبني إنشائيا وحددت الشكل المعمارى للواجهة ، وقد تأكد هذان المحوران من خلال نظام توزيع الفتحات بالمبني كالنوافذ والمدخل الرئيسي بالواجهة، ونلاحظ ظهور المحاور الأفقية بكثرة نظرا لإستخدام أسلوب الأبلق في البناء إضافة إلى حركة الأشرطة الكتابية أفقيا على الواجهة. كمـا ظهرت بعض المنحنيات بالواجهة كأحد المحاور الإنشائية من خـلال عقد المدخل ذو الفصوص الثلاثة وعقود النوافذ ، بالإضافة إلى الفـتحات المستديرة أعلى النوافذ والجامتان الدائريتان الواقعتان حول عقد المدخل.
المحاور الإنشائية للكتابات العربية بالواجهة	حققـت الكتابات العربية المضافة إلى الواجهة ظهور بعض المحاور الإنشـائية الأفقيـة مـن خلال نظام توزيع حروفها وكلماتها داخل أشـرطة محـددة لهـا تتحرك أفقيا على جدران الواجهة كالشريط الزخرفي الكتابي الواقع أعلى جدار الواجهة والممتد بطولها تقريبا ، وكذلـك الحشـوات الكتابية المستطيلة والمتحركة أفقيا أسفل النوافذ العلوية. كمـا ظهـرت بعض المحاور الرأسية في الكتابات من خلال تكرار حـروف الألف واللام الرأسية داخل الأشرطة الكتابية ، إضافة إلى ظهورهـا داخل كتابات الجامتان الدائريتان حول عقد المدخل ، هذا بالإضافة إلى المنحنيات الكثيرة التى تحركت داخل الأشرطة بفضل غالـبية الحـروف اللينة التى تميز الخط الثلث المستعمل في كتابات الواجهة.

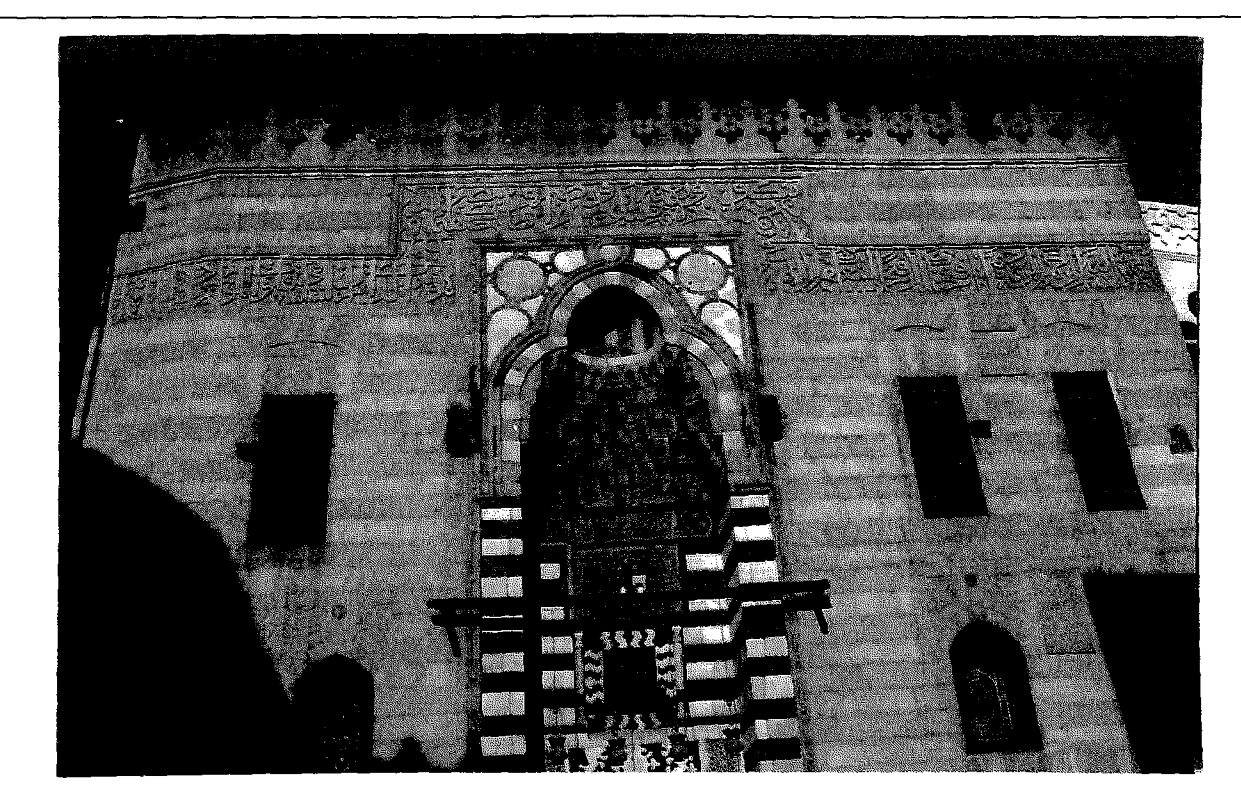
العلاقة بين المحاور الإنشائية للواجهة والكتابات المضافة لها	تشابهت كل من الواجهة المعمارية والكتابات العربية المضافة لها في المحاور الإنشائية الراسية والأفقية ، والتى ساعدت في تحقيق استقرار وتوازن الواجهة، كما ساعدت المنحنيات المميزة للحروف العربية في اضفاء إحساس بالحركة داخل أشرطة الكتابات وعلى جدران الواجهة كالتى أضافتها منحنيات العقود الإنشائية بها في المدخل والنوافذ العلوية، انظر (شكل –٨٩) والذى يوضح تلك المحاور وعلاقتها ببعضها من خلال قطاع طولى لجزء من واجهة مدرسة الغورى.
المحور الثاني	**أساليب توظيف الخط العربي على واجهة مدرسة السلطان الغورى**
مواقع وصيغ تناول الكتابات العربية على الواجهة	استطاع الفنان الخطاط الإسلامي صياغة كتاباتة العربية داخل مساحات محددة على واجهة مدرسة السلطان الغورى كتوظيفها داخل أشرطة عرضية ومساحات مستطيلة بالإضافة إلى الجامات الدائرية ، وهو ما استلزم من الخطاط استثمار خصائص الخط الكوفي ليعاونه في تحقيق ذلك الشكل الذى بدا بصورة زخرفية جمالية على الواجهة. وعن المواقع التى ظهر بها الخط العربي على الواجهة نلحظ الشريط الكتابي الرئيسي المتحرك في الجزء العلوى بطول الواجهة تقريبا ، وقاطعا للمستطيلات الرأسية ذات النوافذ أسفل مقرنصاتها العلوية الزخرفية بالمربع الأوسط من الواجهة ، كما نلاحظ الكتابات في مستطيلات عرضية أسفل النوافذ العلوية بالمربع الأوسط من الواجهة بدت كشريط أفقي ممتد على المستطيلات الرأسية ذات النوافذ تفصله الأكتاف البارزة الواقعة فيما بين المساحات المستطيلة إلى أجزاء ، وهناك كتابات المدخل والممثلة في ثلاثة أشرطة إحداها أسفل المقرنصات الزخرفية أعلى المدخل والآخران واقعان على جانبي المدخل ويتحركان للداخل، كل هذا بالإضافة إلى الجامتان

الدائريـــتان الواقعتان حول عقد المدخل واللتان اشتملتا على كتابات عــربية فــي ثلاث صفوف أفقية تحمل اسم السلطان الغورى ، وقد بدت في هيئة توقيع السلطان. وقد حملت جميع الأشرطة الكتابية آيات من القرآن الكريم ، وجاءت جميع الكتابات أعلى من مستوى النظر لما تحمله من جلال وقدسية فـــي نفس المسلمين، كما أن توزيع الكتابات حققت ترديدا في اغلب أجـــزاء الواجهـــة مما ساعد في تجميع عناصرها لدى المشاهد عند الـــنظر إليهـــا، على الرغم من صغر المساحة التى شغلتها الكتابات العربية على الواجهة بالنسبة إلى مساحتها الكلية.	
اســـتخدم الخطـــاط الإســـلامي نوعا واحدا من الخطوط العربية في كـــتابات واجهة مدرسة الغورى وهو خط الثلث التركيب ، وذلك لما لخـــط الثـــلث مـــن مرونة وطواعية في التشكيل بحروفه المختلفة ، وإمكانيـــة تـــراكب وتشابك حروفه وكلماته بشكل جمالى يثري من الـــتكوين الخطي، وعن مساحة الخطوط التى استعملها الخطاط فقد راعـــي الخطـــاط الثبات في حجم الخطوط داخل المساحة الواحدة ، وان تـــنوعت فيما بين المساحات المختلفة ، فالخطوط المستعملة في الشـــريط العلوى جاءت اكبر بنسبة الضعف بالنسبة لخطوط أشرطة المدخـــل الـــثلاث ، بيـــنما تساوت في الحجم مع خطوط المساحات المســـتطيلة الواقعة اسفل النوافذ العلوية ، أما خطوط الجامتان حول عقد المدخل فقد جاءت ثلث حجم خطوط الشريط العلوي وفي ثلاث صـــفوف أفقيـــة رغـــم وحدة طراز ونوع الخط المستخدم ، راجع (شكل – ٨٩) .	**أنواع الخطوط العربية المستخدمة ونسبتها إلى بعضها**
اســـتثمر الفـــنان مجموعـــة مـــن المقومات التشكيلية للخط العربي المســـتخدم كالـــليونة المميـــزة لخط الثلث والتى استطاع من خلالها تحقيـــق الـــتراكب فيمـــا بين الكتابات، كما استطاع من خلال المد	**المقومات التشكيلية للخط العربي**

المستخدم	الرأســـى لحروف الألف واللام أن يحقق تشابكا ما بين الكلمات من خـــلال ارتباطهم بالحروف الأفقية ، وجاء استعمال علامات التشكيل موفقا من قبل الخطاط إذ إستطاع شغل الفراغات فيما بين الحروف بها لتأخذ الكتابات شكل المساحات المحدد لها. أمـــا الجامـــتان الدائريـــتان فيتضح بهما استثمار الخطاط للمقومات التشـــكيلية لـــلخط العربي كالمد الرأسى والبسط الأفقي في التكوين الخطـــي ، الـــذى إحـــتوي على الشعار الخاص بالسلطان قانصوه الغـــورى مشيد المدرسة، والترابط فيما بين كلماته من خلال هاتان الخاصـــيتان ، انظر (شكل –٩٠) والذى يوضح نوع الخط المستخدم بالواجهـــة والمقومـــات التشكيلية المستثمرة من قبل الخطاط لتحقيق الشكل الجمالى لكتاباته.
التقنيات والخامات المستعملة في تنفيذ كتابات الواجهة	اســـتخدم الفـــنان الإسلامي تقنية الحفر المباشر على خامتي الحجر والـــرخام في تنفيذ كتاباتة العربية على الواجهة ، معتمدا على علاقة الغائـــر والـــبارز فيمـــا بين الكتابات وأرضياتها في ظهور تشكيل الزخرفي. ولـــم يـــلجأ الفـــنان إلى اســـتخدام الألوان الصناعية في كتاباته أو أرضـــياتها حيـــث كان يعتمد على الضوء الساقط على الواجهة في إظهـــار تشـــكيلاته الزخـــرفية المحفورة في الخامة الطبيعية ومنها الكتابات العربية البارزة عن الأرضيات مما يجعلها أكثر إضاءة عن أرضـــياتها، وتعطـــي تنوعا في أشكال تلك الخطوط من خلال تنوع زوايا الضوء الساقط عليها خلال فترات النهار المختلفة.
المحور الثالث	**الأثـــر الجمـــالى الناشـــئ من توظيف الكتابات العربية على واجهة مدرسة الغورى**
النظم الإيقاعية المتنوعة	تحقـــق الإيقـــاع فـــي واجهة مدرسة الغورى من خلال التكرار في عناصـــر الواجهة كالعقود والنوافذ والأشرطة الزخرفية إضافة إلى

المساحات الزخرفية المضافة، وعلى الرغم من ثبات أشكال وأحجام بعض العناصر المعمارية ألا أن الإيقاع الناشئ على أسطح الواجهة كـــان إيقاعا حركيا متنوعا بفضل التنوع في المسافات بين العناصر وبعضها، بالإضافة إلى التنوع في أشكال تلك العناصر. كمـــا أن تـــرديد الكتابات على أجزاء مختلفة من الواجهة حقق نوعا من الإيقاع الحركي، كما أن تكرار الحروف العربية مع التنوع فيها حقـــق نوعا من الإيهام بالحركة في ايقاعها ، رغم ثبات نوع الخط العـــربي المستخدم وهو خط الثلث ، واستطاعت الكتابات من خلال المســـاحات التى شغلتها أن تولد احساسا بحركة على سطح الواجهة وتـــرابطا لأجـــزائها المختـــلفة رغم صغر مساحة الكتابات بالنسبة للواجهة.	
اســـتطاعت الكتابات العربية من خلال أماكنها المتنوعة وما احتوته مـــن علاقات تشكيلية فيما بين حروفها وكلماتها أن تحقق نوعا من جذب عين المشاهد إليها منصرفا بعض الشيء عن تأثير مادة البناء الإنشائية على إدراكه للواجهة ، وقد استطاعت الكتابات مع العناصر المعمارية تقليل حجم الفراغ بالواجهة مما زاد من الإحساس بالحركة الدائبة للعين عليها، وتقليل ثقلها المادي على إدراك المشاهد.	**تقليل الثقل المادي للبناء من خلال الخط العربي**
حقـــق الفـــنان بعدا ثالثا حقيقيا في واجهة مدرسة الغورى من خلال التنوع في مستويات البناء لأجزاء الواجهة، وكذلك التنوع في عمق عناصرها المعمارية كعقد المدخل المتراجع نحو الداخل ، كما حقق الـــبعد الحقيقـــي مـــن خلال الزخارف والكتابات المضافة للواجهة والمـــنفذة بأســـلوب الحفر الغائر على الواجهة والذى نتج عنه عمقا للأرضيات عن الزخارف والكتابات العربية. ولـــم يلغي البعد الثالث الحقيقي بواجهة مدرسة الغورى ظهور إيهام بـــالعمق الايهامي ، والذى نتج من خلال إيهام المشاهد بعمق يفوق	**تحقيق البعد الثالث الحقيقي والإيهامي**

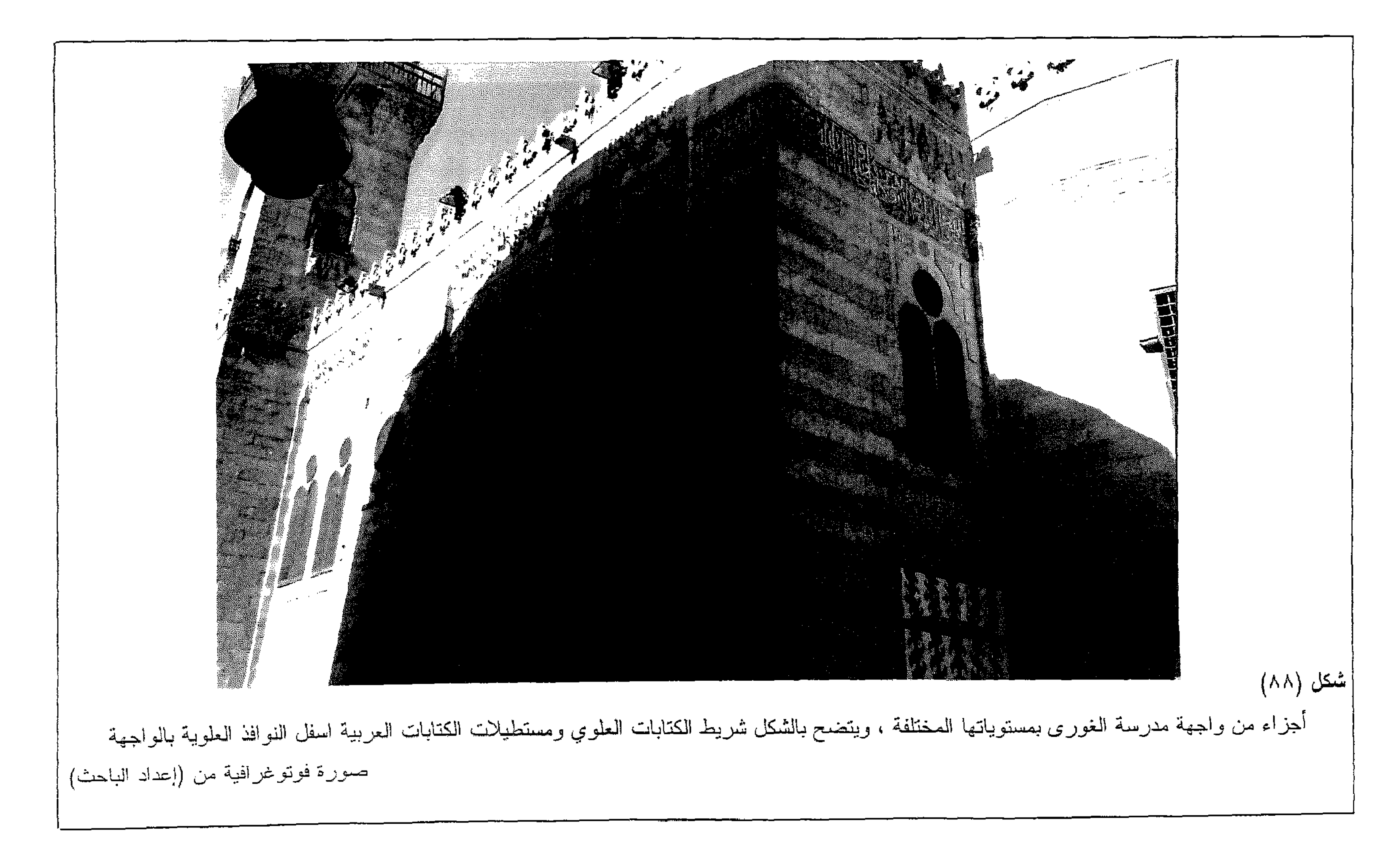
العمق الحقيقى في زخارفه الكتابية ، وذلك من خلال علاقة التراكيب فيمـا بيـنها، كمـا أن التنوع في حجم الكتابات المستخدمة في عدة أمـاكن بالواجهـة ولد لدى المشاهد إيحاءا بتباعد تلك الكتابات عن السطح الحقيقي نحو الداخل.	
استطاعت الكـتابات أن تولـد نوعا من الحركة الكامنة من خلال نظامها الإنشائي وأماكنها المتعددة ، حيث ظهر إيهاما بحركة رأسية مـن خـلال تكـرار وتجاور الحروف الرأسية البناء كالألف واللام داخـل الأشرطة جعل العين تتجه رأسيا نحو أعلى جدار الواجهة ، كمـا تحركت العين أفقيا على الواجهة من خلال حركتها مع شريط الكـتابات العـلوى الممتد بطولها ، إضافة إلى المساحات المستطيلة الواقعـة اسفل النوافذ العلوية ، وقد ساعدت تلك الإتجاهات الحركية أن تـأخذ عيـن المشاهد معها لإدراكها ، وبالتالى إدراك العناصر الواقعة فيما بينها. كمـا سـاعد الترديد للكتابات في أماكن متنوعة من إدراك عناصر الواجهـة عند التجول بعين المشاهد لادراك الكتابات والتجميع بينها من خلال تشابهها . ومـن خـلال ما سبق يتضح الدور الذى لعبته الكتابات العربية في إثـراء الجانب الجمالى لواجهة مدرسة السلطان الغورى بالقاهرة ، عـلى الرغم من صغر المساحة التى شغلتها بالنسبة للمساحة الكلية للواجهة، راجع (الأشكال –٨٧ – ٨٨ – ٨٩ – ٩٠).	**تأثير الكتابات العربية على النظم الحركية بالواجهة**



شكل (٨٧)

الجزء الخاص بالمدخل في واجهة مدرسة الغورى ، ويتضح به عقد المدخل وشريط الكتابات العلوى إضافة إلى العناصر المعمارية ، ويتضح أسلوب الابلق المتبع في البناء

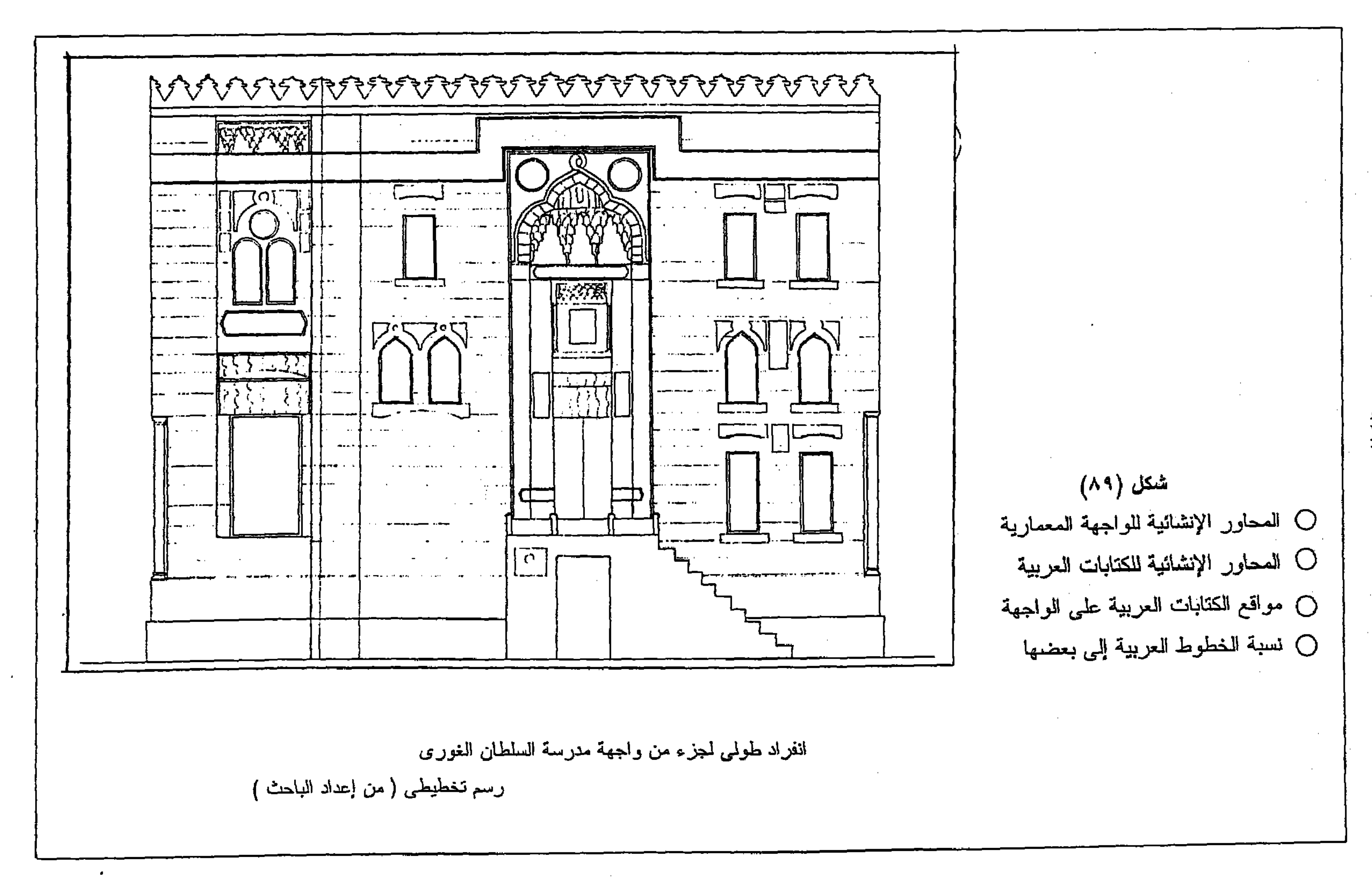
صورة فوتوغرافية من (إعداد الباحث)



شكل (٨٨)

أجزاء من واجهة مدرسة الغورى بمستوياتها المختلفة ، ويتضح بالشكل شريط الكتابات العلوي ومستطيلات الكتابات العربية اسفل النوافذ العلوية بالواجهة

صورة فوتوغرافية من (إعداد الباحث)

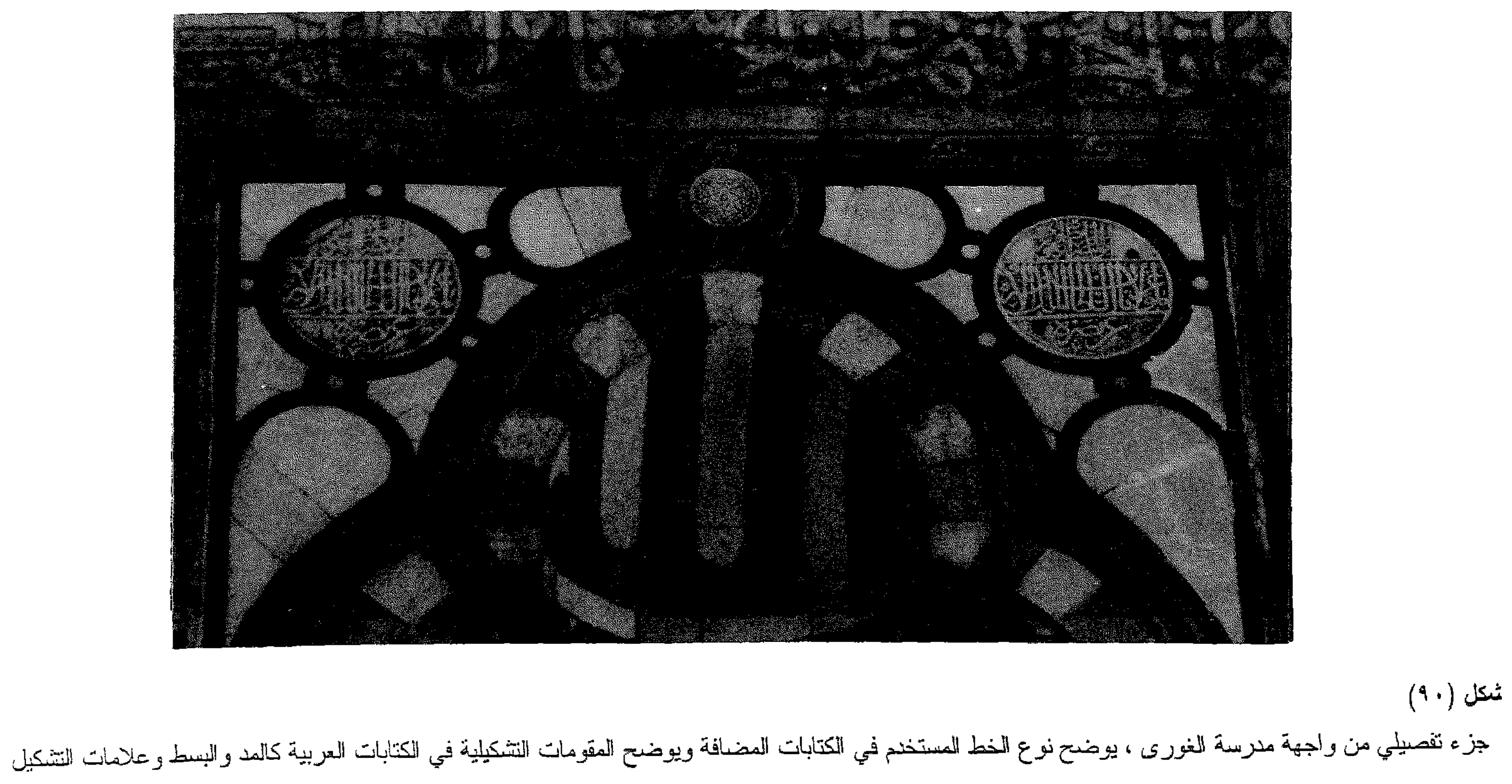


شكل (٨٩)

- المحاور الإنشائية للواجهة المعمارية
- المحاور الإنشائية للكتابات العربية
- مواقع الكتابات العربية على الواجهة
- نسبة الخطوط العربية إلى بعضها

انفراد طولى لجزء من واجهة مدرسة السلطان الغورى

رسم تخطيطى (من إعداد الباحث)



شكل (٩٠)

جزء تفصيلي من واجهة مدرسة الغورى ، يوضح نوع الخط المستخدم في الكتابات المضافة ويوضح المقومات التشكيلية في الكتابات العربية كالمد والبسط وعلامات التشكيل

صورة فوتوغرافية من (إعداد الباحث)

٧- منارة جام بأفغانستان :

* **نبذة تاريخية :** تعد منارة جام أحد النماذج التي حملت خصائص وسمات فن العمارة فـــي الدولة الغزنوية (ق١٢م) وبخاصة في منطقة الأفغان ، وقد حملت على أسطحها الخارجـــية صـــورة رائعـــة من صور الزخارف العربية والكتابية ، واستطاعت تلك المـــنارة أن تقـــف ثابـــتة أمام عوامل التعرية في تلك المنطقة حتى الآن ، حيث ظلت محـــتفظة بأجـــزائها بصـــورة سليمة " حتى كامل قمتها وتبلغ ٦٥ متر ، ووقفت هذه المـــنارة على نهر هارى رود في منتصف الطريق الشمالى الشرقى لأفغان – وكانت علـــى الأرجـــح مجتمعه مع المسجد الكبير في فيروز كوه .. والمثير للإعجاب نقش مذجج يحمل إسم منشأها غياث الدين محمد (١١٦٣-١٢٠٣) [١] .

وســـوف يقـــوم الباحـــث فيما يلي بالتعرض لجماليات الكتابات العربية الموجودة على جـــدران تلك المنارة بالوصف والتحليل للتعرف على سمات تلك الكتابات وخصائصها في زخرفة الواجهات المعمارية في تلك الفترة .

* **وصف عام للواجهة :** تتكون المنارة من بناء صرحى مقام على قاعدة مثمنة الشكل ممـــتد حتى منتصف الشكل تقريباً ، ومشيد من قوالب الآجر المشوى ، وقد تراصفت القوالـــب المصـــقولة علـــى واجهـــته بصـــورة حققت تشكيلات من الكتابات العربية والـــزخارف داخل أشرطة بدت بصورة متشابكة ومضفرة في الجزء الثمانى الأضلاع ، ويعلـــو تلـــك الأشـــرطة شـــريط أفقى أسطوانى من الزخارف الهندسية التجريدية والكـــتابات العربـــية المكونـــة من قوالب مذججة باللون الأزرق الفيروزي تحمل إسم مشيدها ، وإمتدت تلك الزخارف حتى الشرفة الأولى .

وقـــد أمـــتد البدن من الشرفة الأولى في شكل مخروطى إلى أعلى حتى نهاية المنارة ، ويـــتخلل هـــذا البدن شرفة علوية حملت صف من الأعمدة يعلوها عقود دائرية ، وقد قســـم الـــبدن المخـــروطى إلى عدة مساحات من خلال عدة أشرطة أفقية حول البدن المستدير حملت بعضها كتابات عربية لآيات من القرآن الكريم والبعض الآخر احتوى على زخارف هندسية تجريدية .

وقـــد ظهـــرت الواجهـــات الخارجية للمنارة خالية من الألوان الصناعية عدا كتابات الشريط الإسطوانى المشيد بقوالب الآجر المزججة باللون الأزرق ، أما بقية البناء فقد ظهر بلون اصفر داكن يميل إلى الحمرة وهو لون الآجر المشوى الطبيعى ، ويوضح (شكل-٩١) منظر عام لمنارة جام من الخارج والزخارف والكتابات العربية المضافة إليها

1- George Michell : (<u>Architecture of Islamic World</u>), Ibd, P. 264 .

المحور الأول	المحاور الإنشائية للواجهة المعمارية والكتابات العربية المضافة لها
المحاور الإنشائية لواجهة منارة جام بأفغانستان	تـتكون المحـاور الإنشـائية للواجهـة من محورين مائلين متقابليـن يمـثلان البدن المخروطى للمنارة ويحصران فيما بيـنهما محوراً رأسياً متعامد على المحاور الأفقية التي تمثلها قاعدة المنارة على خط الأرض وقاعدتا الشرفتان العلويتان ، إضـافة إلـى حركة الشرائط الأفقية حول البدن والتي أدت جميعها إلى تحقيق التوازن المعمارى للواجهة .
المحاور الإنشائية للكتابات العربية بالواجهة	تتألف المحاور الإنشائية للكتابات العربية المضافة إلى واجهة المنارة من محاور أفقية تمثل أشرطة الكتابات المحيطة ببدن المنارة من الخارج إضافة إلى إتجاه حركة الكتابات افقياً من اليميـن إلـى اليسـار ، وظهـرت بعض المحاور الرأسية بالكـتابات مـن خـلال إسـتثمار خاصية المد في الحروف الرأسـية داخـل الأشرطة الكتابية الأفقية والتى حققت توازن الكتابات إنشائياً . كمـا تظهـر بعض المحاور المائلة والمنحنية بالإضافة إلى المحـاور الأفقـية والرأسـية وذلك في الأشرطة الزخرفية الكتابـية التـي تحركـت على البدن الثمانى الأضلاع والتى تشـابكت فـيما بيـنها محققة ما يعرف بالتضفير من خلال حركـتها فـي إتجاهات متنوعة ، وهذا بالإضافة إلى تكرار بعـض الحـروف العربية التي تقوم فى بنائها على المحاور المنحنية والمائلة .
العلاقة بين المحاور الإنشائية للواجهة والكتابات المضافة لها	إشـتركت المحـاور الرأسـية والأفقـية في كل من الواجهة الخارجـية للمـنارة والكتابات العربية المضافة لها في تأكيد علاقة التوازن بالمنارة ، وساعد على تحقيق الترابط فيما بين الواجهة المعمارية والكتابات المضافة إليها ، وذلك من خلال

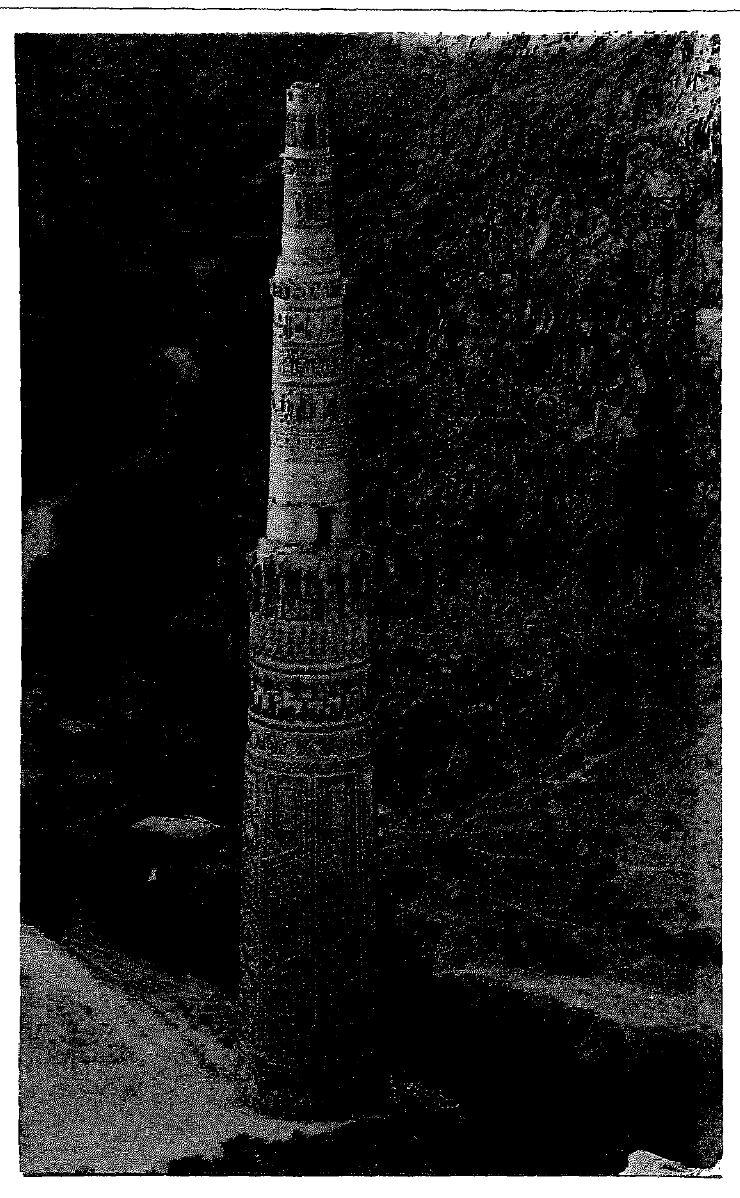
	التشـــابه في محاور كل منها ، كما إستطاعت المحاور المائلة فـــي كـــل مـــن المنارة وأشرطة الكتابات أن تحقق نوعا من الحركة بواجهات المنارة إضافة إلى إتجاه الحركة المتصاعد إلى أعلى . وقـــد إســـتطاعت المحـــاور المنحنية بالإضافة إلى المحاور المائلة في أشرطة الكتابات العربية أن تحقق نوع من الحركة الإيقاعـــية المتـــنوعة علـــى جدران المنارة الخارجية ، هذا بالإضـــافة إلـــى تحقيق الترابط فيما بين أجزاء الواجهة من خـــلال التشـــابه فـــي المحـــاور الإنشـــائية لكل من الواجهة والأشرطة المضافة إليها ، (شكل -٩٢) .
المحور الثاني	**أســـاليب توظـــيف الخـــط العربـــي على واجهة منارة جام بأفغانستان**
مواقع وصيغ تناول الكتابات العربية على الواجهة	وظـــف الفنان الإسلامي الكتابات العربية زخرفيا على واجهة مـــنارة جـــام وذلـــك من خلال صياغتها داخل مجموعة من الأشـــرطة المحـــددة ، وقد تحركت تلك الأشرطة في أماكن مـــتفرقة من الواجهة حيث تكررت أربع مرات بصورة أفقية علـــى الجزء الإسطوانى لبدن المنارة مما ساعد على تحقيق الترابط فيما بين أجزاء المنارة من خلال التشابه فيما بين تلك الأشرطة والكتابات المضافة إليها . كمـــا إســـتطاع أن يحقـــق الترابط بين جزأى المنارة العلوى والســـفلى مـــن خـــلال التشابه في طراز الكتابات العربية ، وكذلـــك إستطاعت الأشرطة المضفرة المغلقة على نفسها أن تـــأخذ عيـــن المشاهد معها في إتجاهات متنوعة ثم تعود إلى نقطـــة البداية مرة أخرى كترجمة مشابهة للفكر الإسلامي في زخارفه .

أنواع الخطوط العربية المستخدمة ونسبتها إلى بعضها	استخدام الفنان الخطاط الإسلامى نوعا واحدا من الخطوط العربية وهو الخط الكوفي الذي صاغه زخرفياً وذلك لخصائصه الهندسية التي تتناسب وتنفيذه من خلال تجميع قطع مختلفة من الآجر ، وقد صاغ الخطاط كتاباته بإسلوب التجاور فيما بين الحروف والكتابات لعدم إمكانية تشابكها ، وقد طوعها داخل الأشرطة الزخرفية المحددة لها . أما عن نسبة الخطوط المستعملة فقد تعددت حيث شغلت الكتابات ربع المساحات الكلية للواجهة تقريبا وذلك من خلالا الأشرطة العرضية والمضفرة ، وعن نسبة الكتابات وأحجامها إلى بعضها فقد تساوت الكتابات المستخدمة في الأشرطة الأفقية وإن احتوى الشريط السفلى المزجج على حجمان من الخطوط بلغت نسبتها ١:٤ ، أما عن كتابات الأشرطة المضفرة فقد جاءت جميعها بحجم ثابت وأصغر من الكتابات الأخرى ، راجع (شكل -٩٢) .
المقومات التشكيلية للخط العربي المستخدم	إستثمر الخطاط مجموعة من المقومات التشكيلية الخاصة بالخط العربى لتحقيق الجانب الزخرفي الجمالى للكتابات العربية على الواجهة ، كإستخدام التزوية والضغط في الحروف المستخدمة بالأشرطة المضفرة كي تتخذ نفس الهيئة الشكلية لتلك الأشرطة . كما إستثمر خاصية المد الرأسى في الحروف الرأسية المستعملة كالألف واللام في الأشرطة الأفقية لتأكيد المحاور الرأسية وتحقيق التوازن لجمله الكتابية المتحركة أفقيا حول البدن المخرطوى الشكل ، (شكل - ٩٣) .
التقنيات والخامات المستعملة في	إستخدم الفنان قطع من قوالب الآجر في تشكيل كتاباته على واجهة المنارة وذلك من خلال أسلوب التركيب البارز لتلك

تنفيذ كتابات الواجهة	القطـع عن الأرضيات بما يحقق الشكل المطلوب وذلك بعد تثبيتها في البناء أثناء عملية التشييد بإسلوب الترصيص (البناء التراكمي) للآجر المكون للمنارة ، وعليه تكون خامة الكتابات هي نفس خامة البناء ، وإن إستخدم بعض القوالب المزججة باللون الأزرق الفيروزي في شريط الكتابات الذي يحمل إسم مشيد المنارة ، والواقع في منتصفها تقريبا ، مع الإعتماد على علاقة الظل والنور في إبراز كتابات وزخارف المنارة الخارجية ، (شكل –٩٤) .
المحور الثالث	**الأثر الجمالي الناشئ من توظيف الكتابات العربية على واجهة منارة جام**
النظم الإيقاعية المتنوعة	تحقق الإيقاع في واجهة منارة جام من خلال التكرار في الأشرطة الزخرفية الهندسية والكتابية ، وقد أدى التنوع في أبعاد الأشرطة الكتابية وأمكانها على الواجهة من تحقيق التنوع في الإيقاع ، كما أدى التنوع في إتجاه حركة الأشرطة على الواجهة وكذلك ترديد الأشرطة في أماكن متنوعة من تحقيق إيقاع حركي سريع ودائب عليها . وقد تحققت الوحدة في الواجهة من خلال وحدة طراز الخط العربي المستخدم وإن تحقق التنوع من خلال تنوع الحروف المستخدمة بالإضافة إلى تنوع مساحات الكتابات المستعملة .
تقليل الثقل المادي للبناء من خلال الخط العربي	إستطاعت الكتابات العربية والزخارف أن تعطى إحساس بخفة ثقل مادة البناء المعمارية ، وذلك من خلال شغل فراغات الواجهة وتفتيت السطح إلى عدة مساحات من خلال الزخارف والكتابات المتنوعة في حروفها والتي تأخذ عين المشاهد لإدراكها منصرفة عن مادة البناء مما يقلل من تأثيرها على عين المشاهد فيقل تبعا لها تأثير الثقل المادي لخامة البناء .

تحقيق البعد الثالث الحقيقي والإيهامي	حقق الفنان بعدا ثالثا حقيقيا في الواجهة من خلال تركيب الكتابات العربية والزخارف الهندسية بارزة عن الواجهة ، وذلك من خلال إبراز القطع المكونة لها عن سطح الواجهة والتي إستطاعت أن تؤكد البعد الثالث الحقيقي في مستويات الواجهة من خلال علاقة الظل والنور عند حركة الضوء على سطح الواجهة ، وهذا بالإضافة إلى تراجع البدن المخروطي العلوي عن البدن الثماني الأضلاع السفلي نحو الداخل مما أكد البعد الثالث في الواجهة . كما أعطى الفنان إيحاء بالعمق الإيهامي على الواجهة وذلك من خلال إستثماره لعلاقة التراكب فيما بين أشرطة الواجهة في الجزء الثماني الأضلاع مما أعطى إحساساً بتقدم أشرطة على أخرى ، وكذلك استخدام أكثر من حجم للكتابات العربية في الشريط الأفقي المزجج مما أعطى إيحاء بتقدم الكتابات الكبيرة على الكتابات الصغيرة التي بدت متراجعة نحو الداخل .
تأثير الكتابات العربية على النظم الحركية بالواجهة	إستطاعت الكتابات العربية بالواجهة أن تولد نوعا من الحركة الكامنة في إدراك المشاهد لها ، وذلك من خلال تنوع أحجام وأشكال الأشرطة الكتابية وأسسها الإنشائية ، والتي تأخذ عين المشاهد معها لإدراكها وذلك من خلال حركة العين مع الكتابات العربية لإدراك محتواها اللغوي ، فتتحرك مع الأشرطة الأفقية لإدراك محتواها اللغوي ، كما أن التشابه فيما بين الأشرطة الأفقية حقق نوعا من الشد الفراغي فيما بينها مما ساعد على إدارك المشاهد للأجزاء الواقعة فيما بينها ، كما أن حركة العين مع شرائط الكتابات المضفرة ساعدت على إدراك المشاهد لمحتوياتها ولمحتويات الأجزاء

	الواقعـــة فـــيما بينها ، وبناء على ذلك فقد إستطاعت الكتابات العربـــية أن تأخذ عين المشاهد في حركة على مسطح المنارة وإدراك أجزائها المختلفة . ومما سبق يتضح الدور الذي لعبته الكتابات العربية في إثراء الجانـــب الجمالـــي بواجهة منارة جام بأفغانستان ، وذلك من خـــلال حـــركة الأشـــرطة الكتابية الأفقية والمضفرة متنوعة المحاور الإنشائية ، راجع (الأشكال – ٩١ ، ٩٢، ٩٣، ٩٤)

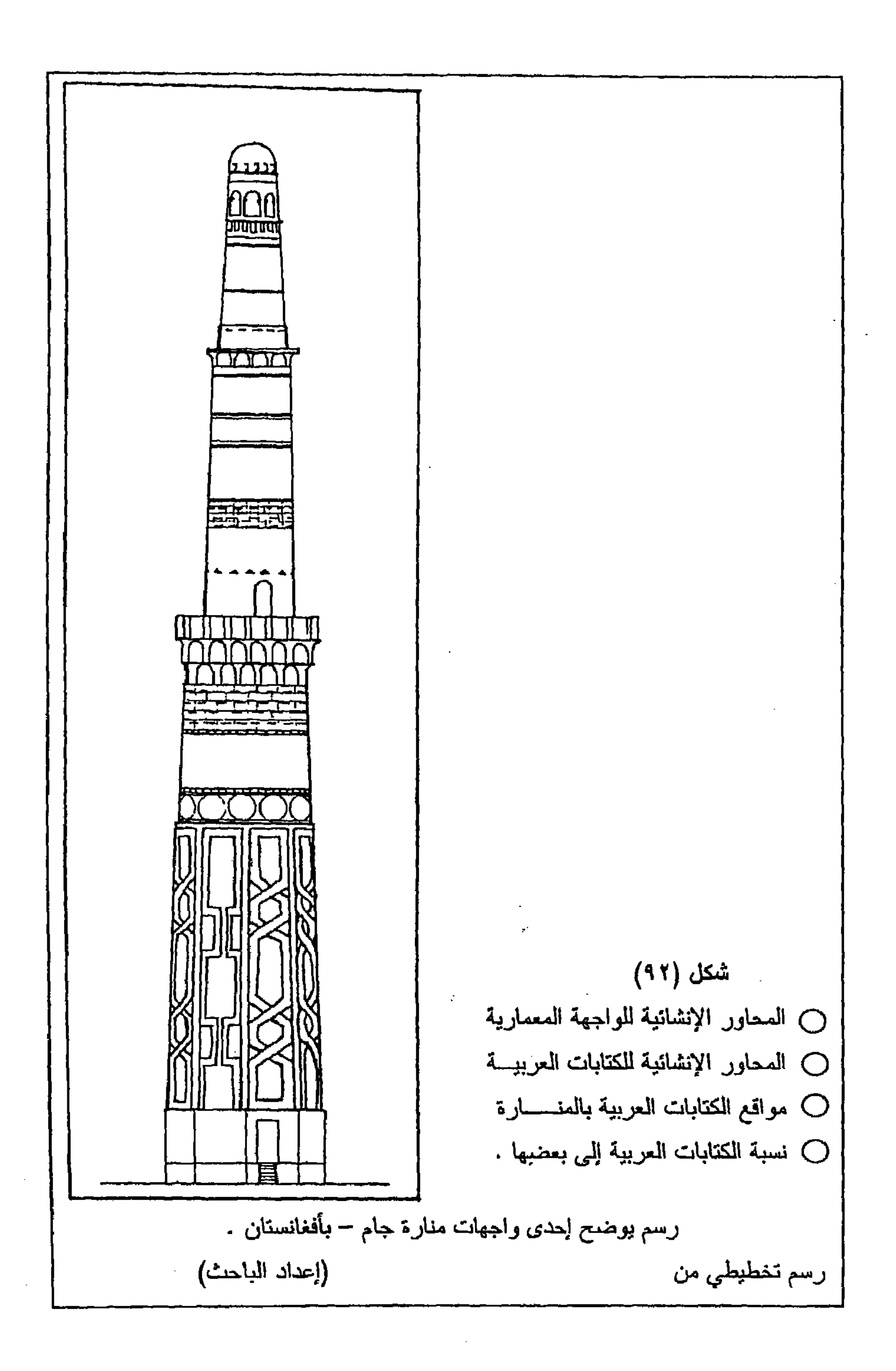


شكل (٩١)

منظر عام لواجهة منارة جام بأفغانستان ، ويتضح به شرائط الكتابات العربية المضافة إليها

صورة فوتوغرافية مأخوذة عن :

George Michell : (Architecture of Islamic World),Ibd, P. 265 .

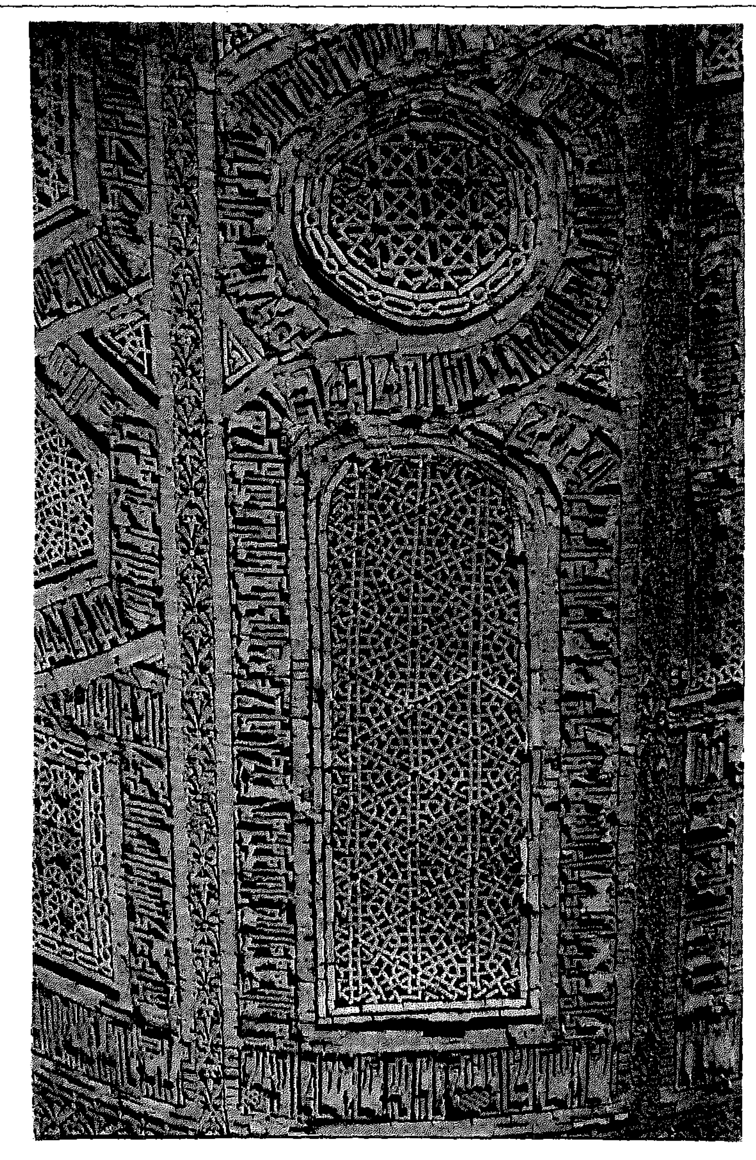


شكل (٩٢)

○ المحاور الإنشائية للواجهة المعمارية
○ المحاور الإنشائية للكتابات العربيـــة
○ مواقع الكتابات العربية بالمنـــــارة
○ نسبة الكتابات العربية إلى بعضها .

رسم يوضح إحدى واجهات منارة جام – بأفغانستان .

رسم تخطيطي من (إعداد الباحث)

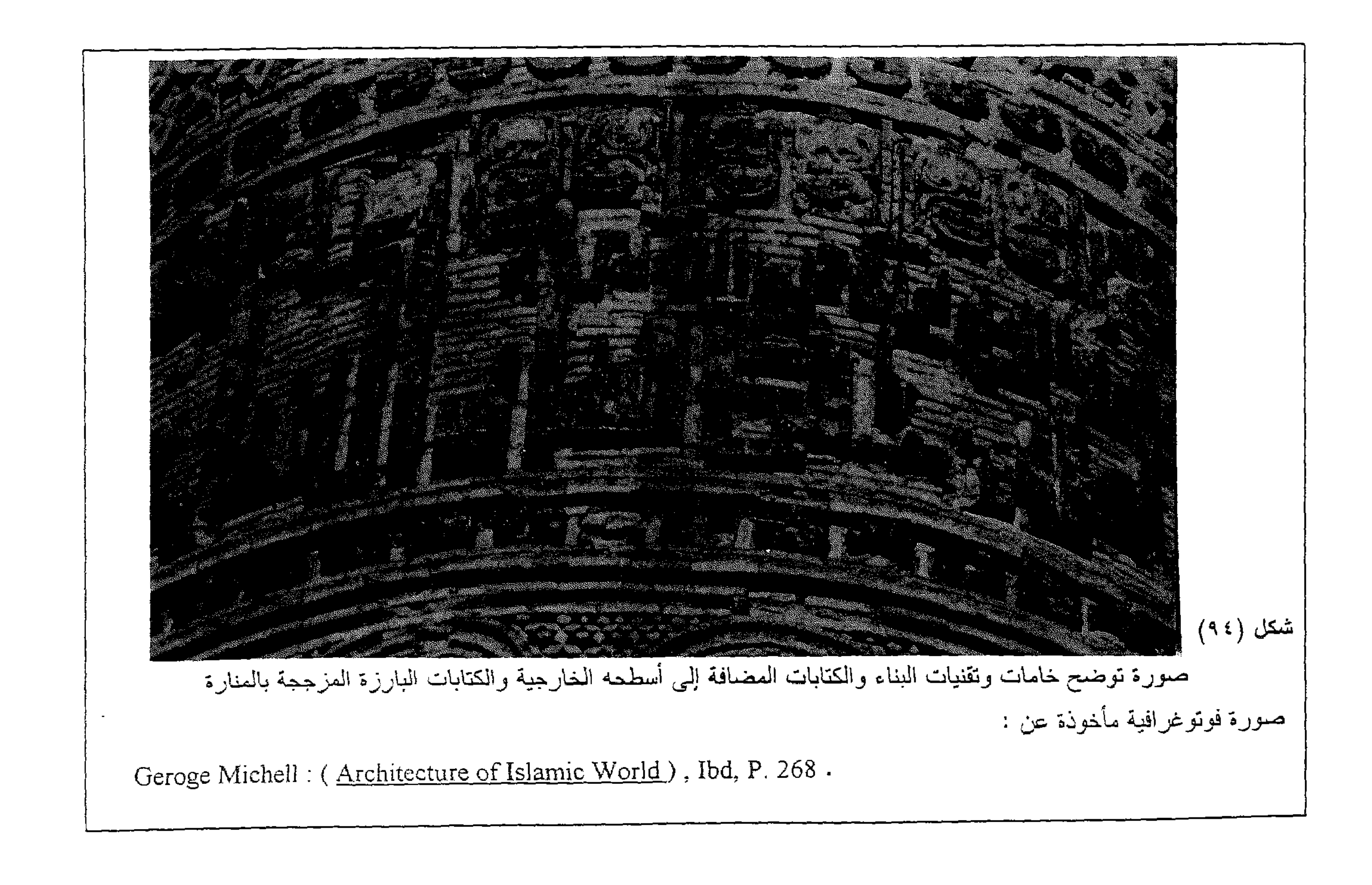


شكل (٩٣)

شكل تفصيلي يوضح الأشرطة الكتابية المضفرة ، والقطع المكونة منها بارزة عن الأرضية بالمنارة

صور فوتوغرافية مأخذوة عن :

George Michell : (<u>Architecture of Islamic World</u>), Ibd, P.2 66 .



شكل (٩٤)

صورة توضح خامات وتقنيات البناء والكتابات المضافة إلى أسطحه الخارجية والكتابات البارزة المزججة بالمنارة

صورة فوتوغرافية مأخوذة عن :

Geroge Michell : (Architecture of Islamic World) , Ibd, P. 268 .

٨- واجهة مدرسة شيردار - بسمرقند :

* **نبذة تاريخية :** تقع مدرسة شيردار بميدان الريجستان (ميدان المدينة) في سمرقند بجمهورية أوزبكستان ، وقد بنى (أولج بيج) مدرسة وخانقاه بالميدان في القرن الخامس عشر ، " وقد ظل الميدان على حاله حتى عهد (عليكاه كوكالتاش) وهو الرجل الوحيد في القرنين الخامس عشر والسادس عشر الذي طور وأعاد الحياة مرة أخرى لمدرسة أولج بيج وكان بمثابة مفتاح التنمية للميدان في القرن ١٧ ،جدد الريجستان في عام ١٦١٨ بواسطة(يالانج توش بك) وإدارته العسكرية .. وقام بهدم خانقاه أولج بيج لينشأ محلها المدرسة الجديدة والمعروفة بشيردار (الأسود المتأهبة) نظراً للأسدان الرابطان حول المدخل واللذان يزينان المثلثان المحيطان به، والمكتملة في ١٦٥٣-١٦٣٦م ، وكان البناء مصمماً ليكتمل مع مدرسة أولج بيج المقابلة ، والتي كانت بنفس النسب " [1] .

وتظهر المدرسة الآن بصورة سليمة تماماً مع بقية آثار الميدان بفضل أعمل الترميم التي قام بها المسئولين في الجمهورية خاصة بعد الإستقلال عن الإتحاد السوفيتي السابق في عام ١٩٩٠ ، وسوف نتعرض فيما يلي لواجهة المدرسة بالوصف والتحليل :

* **وصف عام للواجهة :** تتكون واجهة مدرسة شيردار من إيوان كبير يتوسط الواجهة وبارز إلى الخارج عن جدار الواجهة ، ويتوسط الإيوان عقد مدبب كبير محاط من الخارج بمستطيلات رأسية على جانبيه ويوجد أعلى كل مستطيل عقد مصمت ، والواجهة مقسمة ومحاطة بأشرطة زخرفية .

يحيط بالإيوان قبتان بصليتان محمولتان على إسطوانتين ضخمتان ، ويحيط بهما من الخارج وعلى جانبي الواجهة منارتان إسطوانيتان ، وقد إمتلأت الواجهة بزخارف أكثر حداثة من البناء أغلبها كتابات عربية كوفية هندسية بالإضافة إلى الزخارف الإسلامية والكتابات العربية اللينة ، ويغلب على الواجهة اللون الأصفر الفاتح في الأرضيات بالإضافة إلى الأزرق الفيروزي والأزرق القاتم في تنفيذ زخارف الواجهة ، (شكل -٩٥) .

1- Blair & Bloom : (The art and Architecture of Islam) , Ibd, p. 205 .

المحور الأول	المحاور الإنشائية للواجهة المعمارية والكتابات المضافة لها
المحاور الإنشائية لواجهة مدرسة شيردار بسمرقند	تتكون المحاور الإنشائية الرئيسية بالواجهة من مجموعة محاور رأسية وأفقية تحقق توازن المبنى معمارياً وذلك من خلال الإيوان المستطيل الشكل إضافة إلى أضلاع الواجهة الخارجية والمنارتان المحيطتان بالواجهة ، كما أكدت التوازن المحاور الرأسية والأفقية الممثلة للشرائط الزخرفية والكتابية التي تحركت على معظم مسطح الواجهة وقسمتها إلى مجموعة من المستطيلات الهندسية . وقد ظهرت بعض المحاور الإنشائية المائلة والمنحنية والتي أضفت على الواجهة إيهاما بالحركة من خلال العقود المدببة الفارسية والتي تكررت بعدد كبير على الواجهة إضافة إلى تأكيد المحاور المائلة من خلال بعض الأشرطة الزخرفية وأشكال المعينات المضافة لأسطح الواجهة وتأكدت المنحنيات من خلال أشكال القباب ومساقط المنارتان الأسطوانيتان إضافة إلى العقود
المحاور الإنشائية للكتابات العربية بالواجهة	إشتملت كتابات واجهة مدرسة شيردار على مجموعة من المحاور الإنشائية المحددة لبنيتها ، كالمحاور الرأسية والأفقية المؤلف منها الخط الكوفي المربع والذي ظهر في مساحات عدة من الواجهة وكذلك في أشرطة الإيوان الرئيسي . كما تأكدت المحاور الرأسية في إمتدادات الحروف الرأسية في الأشرطة التي إحتوت على كتابات بالخط الكوفي البسيط وخط الثلث ، وتأكدت المحاور الأفقية أيضاً من خلال حركة الكتابات داخل الأشرطة الأفقية إضافة إلى البسط الأفقي في بعض حروفه المرنة إضافة إلى ظهور المحاور المائلة في بعض حروف الخط الكوفي البسيط وكذلك في إتجاه كتابات الخط الكوفي الهندسي المتكررة في محاور مائلة .

العلاقة بين المحاور الإنشائية للواجهة والكتابات المضافة لها	تشابهت المحاور الإنشائية للكتابات العربية المضافة لواجهة مدرسة شيردار مع محاور واجهة المدرسة إلى حد كبير ساهم في تحقيق الترابط فيما بينهما ، حيث تم تكثيف استخدام الخط الكوفي المربع الذي يحقق التوازن للواجهة تشكيلياً بجانب التوازن الإنشائي لها . كما تم استخدام بعض الحروف ذات المحاور المائلة في الخط الكوفي البسيط إضافة إلى تكرار بعض كتابات الكوفي المربع في وضع مائل ليتفق ومحاور الميل في العناصر الإنشائية للواجهة ويحقق نوعا من الحركة الإيهامية على أسطحها ، وظهرت كتابات خط الثلث التي تتصف بالليونة والإنحناء في بنية حروفها لتسهم في تحقيق إيهام بالحركة المستمرة والدائبة على مسطح الواجهة وكي تتفق ومحاور العقود المنتشرة بها ، (شكل-٩٦) يوضح بعض المحاور الإنشائية لكل من الواجهة المعمارية والكتابات المضافة إلى أسطحها إضافة إلى تحديد مواقع الكتابات ونسبة إستخدامها .
المحور الثاني	**أساليب توظيف الخط العربي على واجهة مدرسة شيردار بسمرقند**
مواقع وصيغ تناول الكتابات العربية على الواجهة	وظف الفنان الإسلامي الكتابات المستخدمة في الواجهة زخرفياً من خلال صياغتها داخل أشرطة محددة ومساحات ، بالإضافة إلى عمل تشابك فيما بين الحروف في كتابات خط الثلث ، وتنوع إتجاهات كتابات الخط الكوفي المربع بما يفيد الجانب الجمالي للواجهة . وبالنسبة لمواقع الكتابات نجد شريط أفقي ذو كتابات لينة داخل العقد الكبير مكتوب عليه نص خاص ببناء المدرسة وهدفها ، كما تحرك حول العقد شريط مستطيل إحتوى على تكرار لعبارات (الله عز وجل ، الله أكبر) بإسلوب متقابل

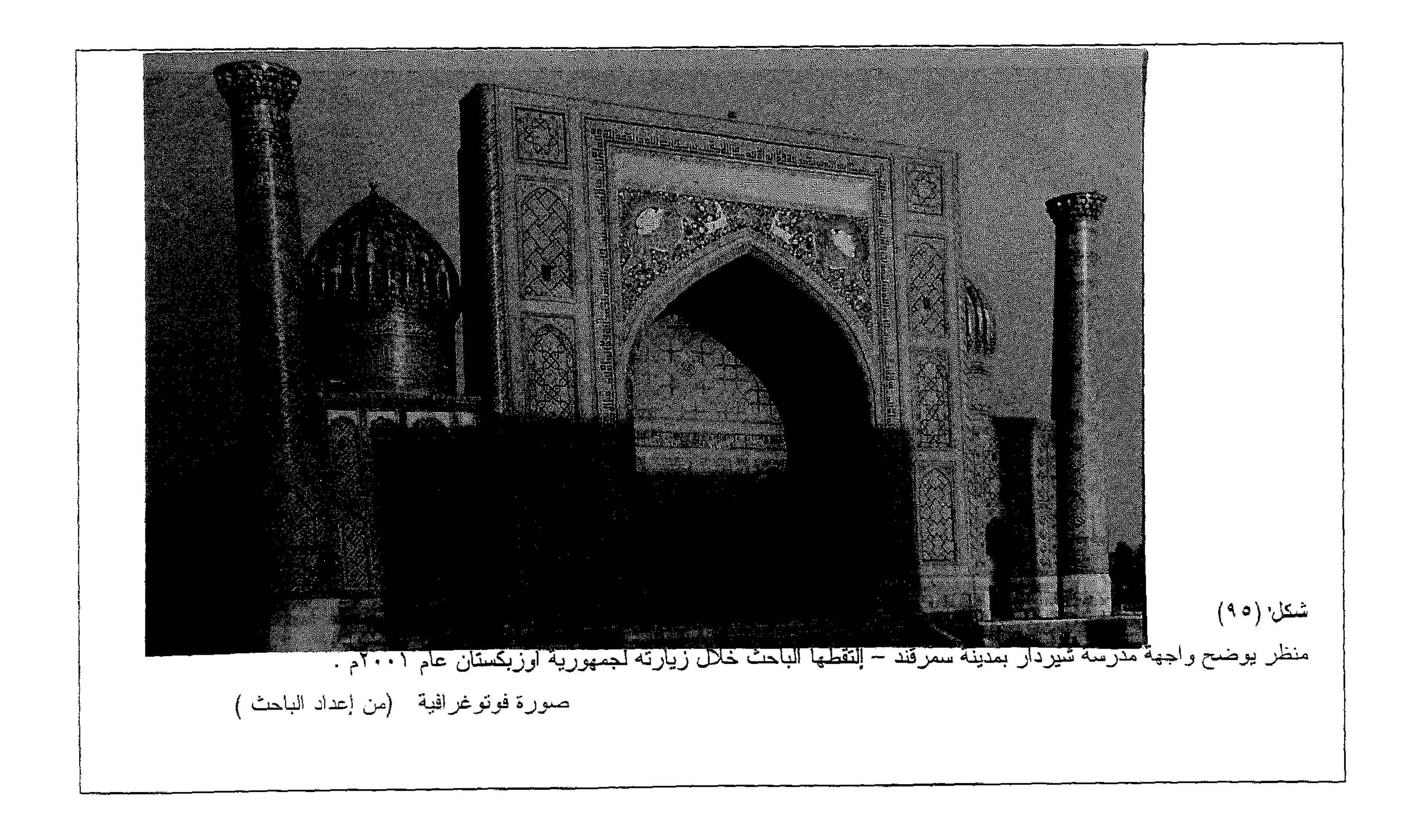
	يقرأ في إتجاهين متناظرين ، كما يتحرك على واجهة الإيوان حول الشريط المستطيل شريط آخر يقسم واجهة الإيوان إلى عدة مستطيلات إمتلأت بتكرار للفظ الجلاله والله أكبر ، كما إحتوى الشريط على تكرار للفظ الجلالة أيضا ، وتظهر الكتابات أيضاً في العقود الصماء الواقعة في الجزأين اللذان يحملان القبتان ، إضافة إلى شريطان أفقيان حول الرقبة الإسطوانية التي تحمل القبة ، كما إمتلأت كل منارة بتكرار للفظ الجلالة والحى والقيوم في بدنها وإكتست من أعلى بشريطان كتابيان متتابعان ومن أسفل بشريط واحد جميعها في إتجاه أفقي ، ويظهر أسفل تلك الكتابات شريط أفقي ممتد حول جدران المدرسة ملئ بكتابات لينة بارزة عن الأرضية ، راجع (شكل – ٩٦) .
أنواع الخطوط العربية المستخدمة ونسبتها إلى بعضها	إستخدم الخطاط الإسلامي أربعة أنواع من الخطوط العربية في زخرفة واجهته ، الأول هو الكوفي المربع الذي شغل معظم الواجهة حيث يظهر في المساحات الهندسية المعقودة من أعلى وفي أشرطة الإيوان الكبير وبدن المنارتان ، والثاني هو الخط الكوفي البسيط الواقع في الأشرطة الأفقية ذات الحجم الكبير والواقعة أعلى وأسفل كل منارة بالإضافة إلى رقبة القبة والتي إستخدم فيها حجمان من الكتابات ، والثالث خط كوفي متشابك في حروفه الرأسية ويقع في أعلى الأشرطة الأفقية على رقبة القبتان وأعلى المنارتين بالإضافة إلى الشريط السفلي ذو الكتابات البارزة ، والنوع الرابع هو خط الثلث اللين الواقع في الأشرطة التي إحتوت على الكتابات الكوفية المتشابكة وجاء متراكباً عليها .

	أمـــا عن نسبة الخطوط العربية المستخدمة فنجدها تعددت ، فنســبة الكــتابات الواقعــة في حشوات المساحات المعقودة تســاوت مــع كــتابات الشريط المحيط بعقد الإيوان المدبب وكذلــك مع كتابات بدن كل منارة ، وقد جاءت تلك الكتابات ضــعف حجم كتابات أشرطة الإيوان الرئيسي المقسمة لجدار الواجهــة ، كمــا بلغــت كتابات الخط الكوفي البسيط ٣: ١ بالنســبة لكــتابات خط الثلث والتي بلغت بدورها نسبة ٣: ١ للخط الكوفي المتشابك المتراكبة عليه (شكل –٩٧) .
المقومات التشكيلية للخط العربي المستخدم	إســتثمر الخطاط الإسلامي مجموعة من المقومات التشكيلية للخــط العربي المستخدم بهدف الوصول إلى صورة جمالية ملائمــة لكــتاباته ، فقــد إستعان بخاصية المد في الحروف الرأسية لكتابات الخط الكوفي البسيط وخط الثلث بغرض أخذ الهيــئة الشــكلية للشــرائط المحيطة بها ، وإستعان بالتشابك والــترابط بيــن الكــتابات الكوفــية المتشابكة والثلثية لشغل فــراغات الأشرطة ، وإستثمر البسط في الحروف الأفقية في كتابات خط الثلث المحيط بجدار المدرسة لتحقيق الترابط فيما بين الكلمات . كمــا إســتثمر الخطــاط خاصية التزوية في كتابات الكوفي المــربع بهــدف التشــكيل الجمالي بها إضافة إلى شغل الفراغات بصورة وهيئة هندسية محددة .
التقنيات والخامات المستعملة في تنفيذ كتابات الواجهة	إســتخدم الفنان في كتاباته خامتي القاشاني الملون والحجر الجيري ، وذلــك من خلال عدة تقنيات في التنفيذ كإستخدامه إسلوب الترصيص المــتعامد لقوالــب القاشــاني بالصــورة التي تحقق الكتابات المربعة المطلوبــة ، وإســتخدم إســلوب تقطيع القاشاني بالأشكال التي تكون كتابات خط الثلث في أشرطة الكتابات اللينة ، إضــافة إلى استخــدام

تقنـية الحفر على الحجر الجيري بالصورة الملائمة لظهور الكتابات الثلثية في الشريط الأفقي السفلي المحيط بمدرسة شيردار وقـد إســتخدمت ألــوان متبايــنة في قطع القاشاني لإظهار الكــتابات عــن الأرضــيات كإستخدام اللون الأصفر الفاتح والأزرق الداكــن والأزرق الفــيروزى إضــافة إلــى اللون الأبيض ، كما إستخدمت خامة الحجر الجيرى على لونها في الكتابات البارزة التي تدرك محتوياتها من خلال علاقة الظل والنور الساقط عليها (شكل -٩٨) .	
الأثــر الجمالــي الناشــئ من توظيف الكتابات العربية على واجهة مدرسة شيردار	**المحور الثالث**
تحقــق الإيقاع في واجهة مدرسة شيردار بسمرقند من خلال الــتكرار في العناصر المعمارية كالعقود والأشرطة الكتابية والمساحات ، والترديد فيما بين المساحات المتنوعة بالواجهة ، وعلى الرغم من التماثل الواضح فيما بين شطرى الواجهة والــذى يحقق التوازن بها ، إلا أن الواجهة تحقق بها التنوع فــي الإيقـــاع مـــن خـــلال تنوع مساحات العقود والكتابات المكـــررة إضافة إلى تنوع المحتوى اللغوى لها وتنوع أسسها الإنشائية بصورة حققت الحركة في إيقاع الواجهة . وبالـــرغم مـــن تحقيق التنوع في الواجهة فقد تحققت الوحدة أيضـــاً مـــن خـــلال وحـــدة الكتابات العربية ووحدة أشكال العناصر المعمارية المستخدمة .	**النظم الإيقاعية المتنوعة**
تم تقسيم مسطح الواجهة من خلال الأشرطة الكتابية إلى عدة أجـزاء ، وقـد ولدت فيما بينها مساحات عديدة ترابطت من خـــلال وحدة نوعها ، كما إمتلأت تلك الأشرطة والمساحات بكـــتابات عربية ساعدت على تحقيق الترابط من خلال وحدة	**تقليل الثقل المادى للبناء من خلال الخط العربي**

	الكتابات مع التنوع في طرزها وأحجامها وكلماتها وحروفها بصـــورة جعلـــت مسطح الواجهة بدا كنسيج المخرمات مما ساهم في أخذ عين المشاهد لإدراك تلك المساحات وإدراك ما بداخلهــا منصرفا عن كتلة البناء وخاماته ومنصرفاً عن ثقل تلك الكتل محققا تأثيرا أخف لثقلها . كمــا أن أســتخدام الخط الكوفي المربع بصورة حققت تبادل إدراكي ما بين الشكل والأرضية ساعد على تخفيف ثقل مادة البناء عند إدراكها.
تحقيق البعد الثالث الحقيقى والإيهامى	حقــق الفــنان بعدا ثالثا حقيقيا بالواجهة من خلال تنوع أبعاد عناصــــره المعماريــــة كـــبروز الإيوان الرئيسي إلى الخارج وكذلــك المنارتان إضافة إلى تراجع عقد المدخل نحو الداخل ، وإســـتخدام الأشـــكال الإسطوانية في الواجهة ، أما بالنسبة لعناصره الزخرفية فقد إستطاع تحقيق بعد ثالث بها من خلال المســـاحات ذات العقود الصماء التي جاءت بارزة عن سمت الجـــدار إضـــافة إلى استخدام تقنية الحفر البارز والغائر في كتابات الشريط الكتابي في أسفل الواجهة . وقــد حقق الفنان من خلال زخارفه الكتابية عمقا تقديريا ولد مــا يسمى بالبعد الثالث الإيهامي وذلك من خلال الجمع بين الكتابات الكبيرة والصغيرة بصورة بدت فيها الكتابات الكبيرة أقــرب إلى عين المشاهد عن الصغيرة ، وكذلك الألوان التي جعلـــت الواجهـــة تـــدرك في عدة مستويات من خلال قرب الألـــوان الفاتحة عن الألوان القاتمة عند إدراكها في كتابات وزخارف الواجهة .
تأثير الكتابات العربية على النظم	إســـتطاعت الكـــتابات العربية المضافة على واجهة مدرسة شيردار أن تأخذ عين المشاهد معها متجولة على سطح البناء

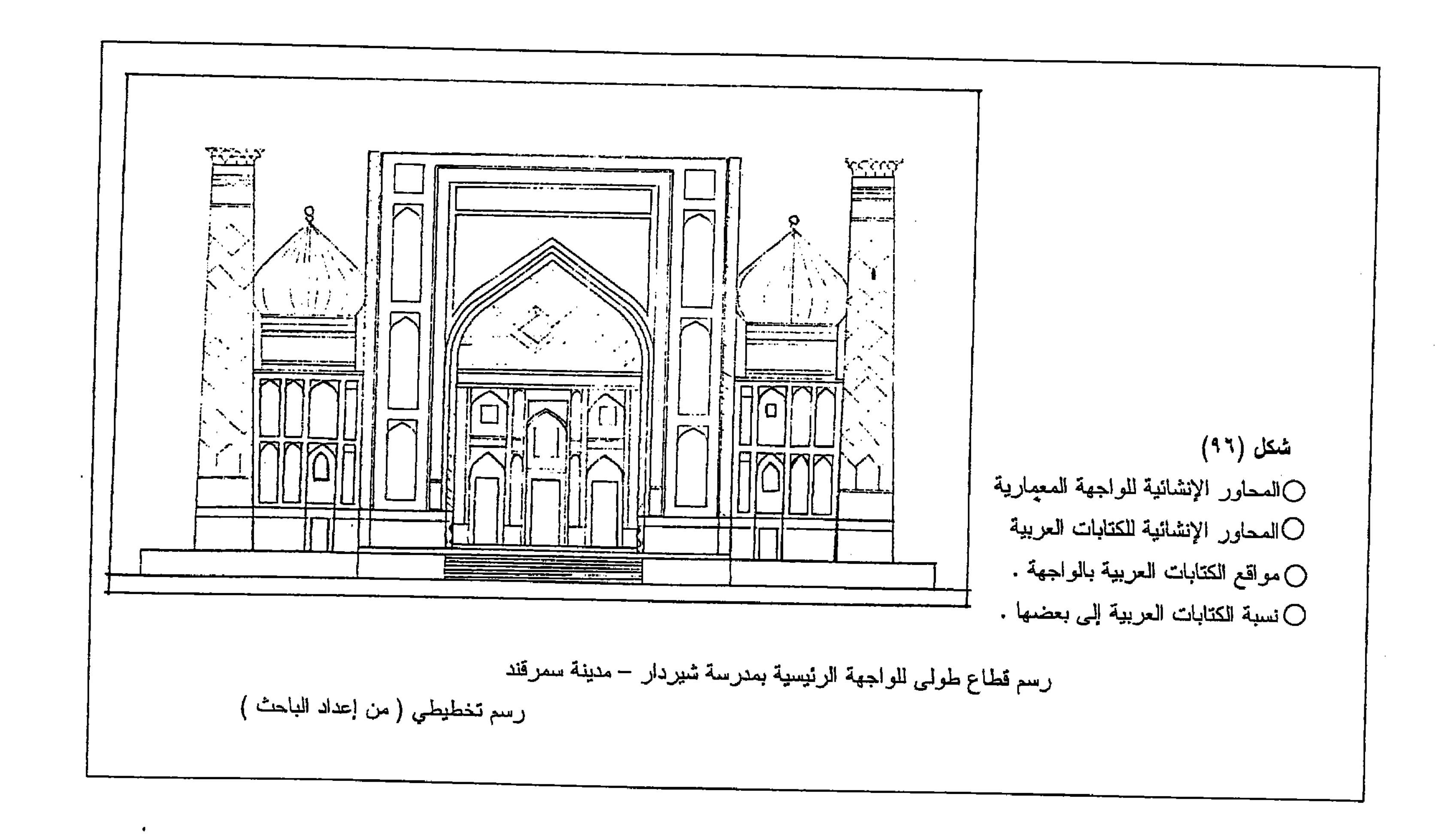
الحركية بالواجهة	لإدراك تفاصيله مما ساعد على تولد نوع من الحركة للعين وذلك لإدراك المحتوي اللغوى للكتابات الزخرفية المضافة إليها ، والتى بفضل تنوع أماكن الأشرطة وإتجاهاتها إستطاعت أخذ عين المشاهد للتجول في مختلف أنحاء الواجهة وإدراكها . كما أن ترديد الأشرطة والمساحات المتشابهة في أماكن متنوعة من سطح الواجهة ساهم في محاولة التقريب بين المتشابهات من خلال الشد الفراغي الحادث فيما بينهم لإدراكهم واثناء ذلك تدرك العين ما بين تلك المتشابهات فتدرك كافة تفاصيل الواجهة من خلال نظم الحركة للعين عليها ، ومن خلال نظم الإيقاع المتولدة بالتبعية . ومما سبق يتضح الدور الذى لعبته الكتابات العربية في إثراء الجانب الجمالى لواجهة مدرسة شيردار بسمرقند ، والذى شغل معظم مسطح واجهاتها تقريباً من خلال نظم صياغة وتقنيات مختلفة ساهمت في إثراء تلك الواجهة وتحقيق الجمال التشكيلي بها ، راجع (الأشكال- ٩٥ ، ٩٦ ، ٩٧ ، ٩٨) .



شكل (٩٥)

منظر يوضح واجهة مدرسة شيردار بمدينة سمرقند – إلتقطها الباحث خلال زيارته لجمهورية اوزبكستان عام ٢٠٠١م .

صورة فوتوغرافية (من إعداد الباحث)

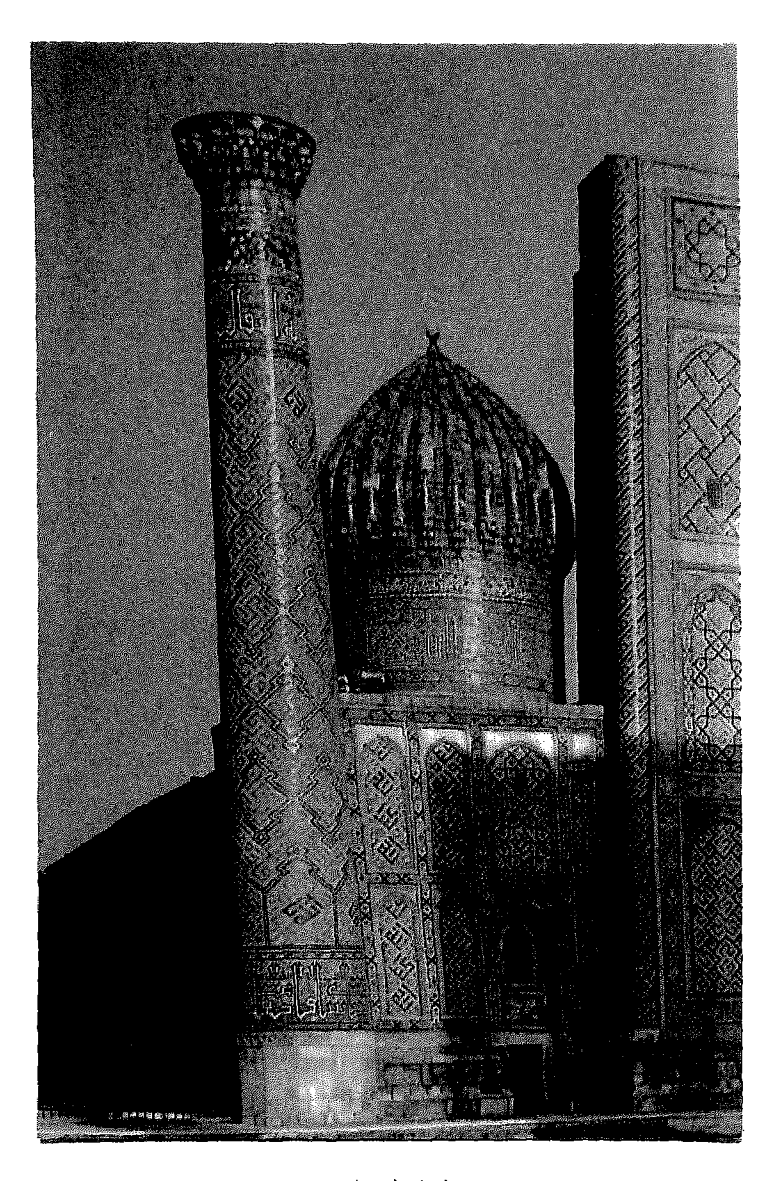


شكل (٩٦)

○ المحاور الإنشائية للواجهة المعمارية
○ المحاور الإنشائية للكتابات العربية
○ مواقع الكتابات العربية بالواجهة .
○ نسبة الكتابات العربية إلى بعضها .

رسم قطاع طولى للواجهة الرئيسية بمدرسة شيردار – مدينة سمرقند

رسم تخطيطي (من إعداد الباحث)



شكل (٩٧)

قطاع من واجهة مدرسة شيردار بسمرقند ، يوضح الكتابات العربية المستخدمة عليها وطرزها وألوانها .

صورة فوتوغرافية (من إعداد الباحث)



شكل (٩٨)

قطاع تفصيلى من واجهة مدرسة شيردار بسمرقند – يوضح خامات وتقنيات تنفيذ الكتابات العربية

صورة فوتوغرافية (من إعداد الباحث)

٩- واجهة ضريح الإمام البخاري بأوزبكستان :

* **نـبذة تاريخـية :** يقـع ضريح الإمام البخاري ومجموعته المعمارية بمنطقة مركز الـبخارى الـتابع لمدينة سمرقند بجمهورية أوزبكستان ، حيث توفى الإمام البخارى أثـناء رحلة عودته إلى مدينة بخارى في تلك المنطقة المجاورة لمدينة سمرقند وتبعد عـنها مسافة تبلغ حوالى ٣٠ كيلومتر ، وقد أقيم مدفن بسيط في عمارته للإمام تهدم بمرور الزمن ، وظل هكذا حتى إستقلال جمهورية أوزبكستان عن الإتحاد السوفيتى " حيـث أمـر الرئيس إسلام كريموف بتجديد شامل للضريح وإنشاء مركزا دينيا كاملاً للامـام بمناسـبة مرور ١٢٢٥ عام هجرى على ميلاده ، وأسند التصميم المعمارى والتنفيذ للمهندسان المعماريان د. قابل محمد جانوف ، د. عبد القاهر إبراهيموف عام ١٩٩٨ م ، وقامـا بإتمـام البناء في ثمانية أشهر ، وقد قام بتصميم الكتابات المضافة لواجهـة الضـريح وبقية المجموعة الفنان – حبيب الله صالحوف بصورة جعلت من البناء نموذجاً حديثا يشابه نماذج التراث إلى حد كبير " [1] وسوف يقوم الباحث بتحليل واجهة ضريح الإمام البخارى فيما يلى للتعرف على جماليات الكتابات العربية بها.

* **وصـف عـام للواجهة :** تعتبر واجهة ضريح الإمام البخارى المراد تحليلها الواجهة المطلـة على صحن المجموعة المعمارية الخاصة بمركز البخارى ، وهى واحدة من أربـع واجهـات متماثلة إلى حد كبير ، وتتكون الواجهة من بناء مستطيل الشكل في وضـع رأسى يتوسطه مدخل ذو عقد مدبب محمول على عمودين صغيرين محمولان علـى قـاعدة في جدار الواجهة ، ويحيط بجدار الواجهة من الجانبين عمودين حديثي الطراز ينتهيان من أعلى بتاج من المقرنصات الزخرفية .

وقد أحاط بعقد الواجهة مجموعة من الأشرطة الزخرفية والكتابية ، حيث بداشريط الكـتابات محـاط بشـريط الـزخارف الهندسية ، وتشابهت ألوان أشرطة الكتابات والـزخارف ، ويتحرك أعلى جدار الضريح شريط أفقى من الكتابات العربية أيضا ، يعلـو شـريط آخـر من الزخارف الهندسية ذات الخطوط المنكسرة ومشابه لشريط الزخارف الواقع في أسفل الواجهة وحول عقدها .

كما يقع في أسفل البناء قاعدة من الرخام الأسود يعلوها مساحات ذات زخارف هندسـية مـن الأطـباق النجمية ، ويعلو جدار الواجهة قبة بصلية الشكل ومفصصة ومكسـوة مـن الخارج بقطع من القاشاني الملون ، ويغلب عليها اللون الأخضر في الأرضية ومزخرفة بوحدات نباتية إسلامية ، والأعمدة الجانبية والزخارف الزجزاجية منفذة على أحجار المرمر ، (شكل-٩٩) .

١- عـبد القاهـر إبراهيموف : (حديث خاص أجراه مع الباحث) ، وذلك خلال زيارة الباحث إلى جمهورية أوزبكستان مع وفد كلية التربية الفنية ، عام ٢٠٠١ م .

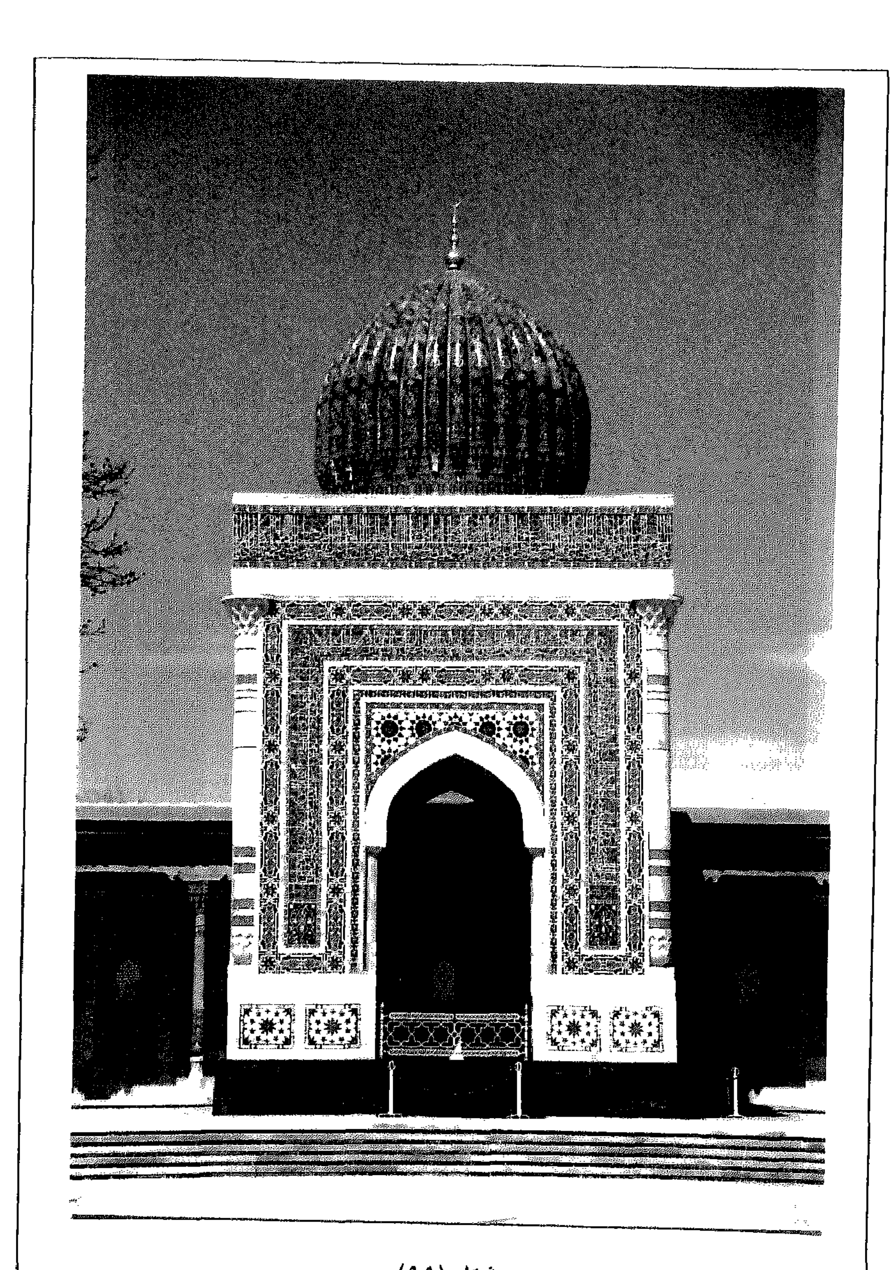
المحور الأول	المحاور الإنشائية للواجهة المعمارية والكتابات العربية المضافة لها
المحاور الإنشائية لواجهة ضريح الإمام البخارى	تتكون المحاور الإنشائية للواجهة من مجموعة محاور راسية وأفقية تحكم توازن المبنى إنشائيا ومعماريا من خلال جدران البناء ، وقد تأكدت تلك المحاور المتعامدة من خلال إتجاه حركة الشرائط وتكرارها على الواجهة إضافة إلى الأعمدة الرأسية على جوانبها . كما ظهرت بالواجهة بعض المحاور المائلة والمنحنيات التي حكمت البناء الإنشائى للعقد المدبب والقبة البصلية المفصصة طوليا .
المحاور الإنشائية للكتابات العربية بالواجهة	إشتملت كتابات واجهة ضريح البخارى على مجموعة من المحاور الإنشائية المحددة لبنيتها الشكلية ، فظهرت المحاور الرأسية في حروف الألف واللام وتعامدت مع المحاور الأفقية التي وضحتها الحروف العربية التي بسطت أفقيا محققة التوازن التشكيلى للكتابات . كما ظهرت بعض المنحنيات في الكتابات تبعا لطبيعة حروف خط الثلث اللينة المستخدمة في الواجهات والتي أعطت للواجهة إيقاعا حركياً متنوعا أثرى من جمالياتها .
العلاقة بين المحاور الإنشائية للواجهة والكتابات المضافة لها	تشابهت المحاور الإنشائية في كل من الواجهة المعمارية والكتابات المضافة إليها مما ساهم في تحقيق الترابط بينهما كالتشابه في المحاور الرأسية والأفقية والمنحنيات ، وتحقق التوازن للواجهة من خلالهما بالإضافة إلى الحركة التي نتجت من خلال المحاور المائلة والمنحنيات التي ولدت الترابط فيما بين أجزائها ، (شكل -١٠٠) .

المحور الثاني	أساليب توظيف الخط العربي على واجهة ضريح الإمام البخارى
مواقع وصيغ تناول الكتابات العربية على الواجهة	وظف الفنان الإسلامي الكتابات العربية زخرفيا على الواجهة وذلك من خلال صياغتها داخل أشرطة محددة وبصورة مماثلة للأشرطة الزخرفية ذات الوحدات الهندسية المحيطة بها ، وقد جمع بين نوعين من الخطوط العربية داخل الأشرطة من خلال وضعهما فوق بعضهما وحقق الترابط بينهما من خلال مد حروفه الرأسية في الكتابات الرأسية السفلية لتتراكب مع الكتابات الهندسية في الصف العلوي ، إضافة إلى تحقيق التشابك في كتابات الخط اللين من خلال ماله من صفات الليونة والطواعية وإمكانية تشابك حروفه . وبالنسبة لمواقع الكتابات والتي حملت جميعها آيات من القرآن الكريم فتمثلت في شريط يتحرك رأسياً ثم أفقياً ويعود رأسياً مرة أخرى حول عقد المدخل ، ويعلو الواجهة شريط أفقى يحيط بها من أعلى ويعلو شريط ذو زخارف هندسية زجزاجية
أنواع الخطوط العربية المستخدمة ونسبتها إلى بعضها	إستخدم الخطاط الإسلامي نوعان من الخطوط العربية فى كتابات الواجهة وهما خط الثلث اللين والخط الكوفي المتشابك واللذان ظهرا في كل أشرطة الكتابات الموجودة بالواجهة . وقد إستخدم الخطاط أكثر من حجم للخطوط في كتاباته حيث بلغت نسبة الخط الثلثي المستخدم في الشريط المحيط بعقد الواجهة ١ :٢ بالنسبة للمستخدم في الشريط الأفقي العلوي وهي نفس النسبة المستعملة بالنسبة للكتابات الكوفية ، وبلغت مساحة الخط الثلث ٢ : ١ بالنسبة للخط الكوفي الواقع في نفس الشريط الكتابي ، وقد بدت الكتابات كالنسيج المتلاحم بفضل التشابك ما بين الحروف والكلمات نظرا لطواعية حروفه للتشكيل راجع (شكل –١٠٠) .

المقومات التشكيلية للخط العربي المستخدم	إستعان الخطاط الإسلامي بمجموعة من المقومات التشكيلية للخط العربي بغرض إثراء الشكل الجمالي لكتاباته وتحقيق الترابط فيما بين أجزاؤه ، كإستثمار المد في الحروف الرأسية والبسط في الحروف الأفقية وتحقيق التشابك فيما بينهما بالإضافة إلى التوازن الناشئ من علاقة التعامد بينهما ، وكذلك إستثمار خاصية التشابك في الحروف الكوفية بالإضافة إلى الليونة والتدوير في الحروف الثلثية ، والتي أدت جميعها إلى تحقيق ترابط بينها وبين البناء المعماري من خلال التشابه في المحاور الإنشائية لكل منهما .
التقنيات والخامات المستعملة في تنفيذ كتابات الواجهة	إستخدم الفنان الإسلامي خامة القاشاني الملون في تنفيذ كتابات الواجهة وإن إحتوت تكسيات الواجهة على خامة المرمر والرخام الأسود أيضاً ولكن بعيداً عن الكتابات العربية . وقد قام الفنان بتنفيذها من خلال تقنية نشر بلاطات القاشاني بالشكل المطلوب المحقق للتشكيل الكتابي الذي صممه الخطاط ، كما إستعان الفنان بمجموعة لونية تميز الفن الإسلامي وزخارفه وهي الأزرق والأخضر والبرتقالي والأبيض في كتاباته وبعض الأشرطة الزخرفية ذات الوحدات الهندسية الجافة وذلك بغرض تحقيق الترابط بينهما ،(شكل – ١٠١) .
المحور الثالث	**الأثر الجمالي الناشئ من توظيف الكتابات العربية على واجهة ضريح الإمام البخارى**
النظم الإيقاعية المتنوعة	تحقق الإيقاع في الواجهة من خلال التكرار في الأشرطة الزخرفية والكتابية وترديدها على مسطح الواجهة ، وقد إستطاعت أن تحافظ الواجهة على وحدتها من خلال وحدة

	الألـوان التـي جمعت بين الكتابات العربية بصفاتها المرنة والـزخارف الهندسية الجافة ، كما أن وحدة نوع الزخارف فـي الصـفة الهندسـية وحد ما بينها رغم إختلاف خاماتها وطـرق تنفـيذها ، وكذلك وحدة الخط العربي رغم إختلاف طرازه حقق الوحدة بين الكتابات . وعلـى الرغم من الوحدة المتواجدة بالواجهة إلا أنها لم تخلو من التنوع بل إحتوت على تنوع كبير في عناصرها وأماكنها ممـا ساهم في تحقيق نوع من الإيقاع السريع والدائب على المسـطح نظرا لتنوع خصائص العناصر المستخدمة كالليونة فـي الكتابات والهندسية في الوحدات الهندسية بالإضافة إلى التـنوع فـي الحـروف المستعملة في الكتابات وكذلك تنوع طـراز الخط المستخدم والتي ساهمت جميعها مع الزخارف في تحقيق تناغم إيقاعي ثرى بالواجهة .
تقليل الثقل المادي للبناء من خلال الخط العربي	إسـتطاعت الكـتابات العربية المستخدمة بالواجهة من خلال كثافـتها وتشـابكاتها وتعـدد الأماكـن التي شغلتها بجانب الزخارف من تقسيم مسطح الواجهة إلى أجزاء ذات تفاصيل وعلاقات متنوعة ساهمت في جذب عين المشاهد لإدراكها ، وقـد سـاهم في هذا الألوان الصريحة المتباينة التي شغلت عناصـر الواجهـة وجعلت منها لوحة رقيقة مليئة بالعلاقات ممـا سـاعد علـى تخفيف أثر ثقل مادة البناء على المشاهد لإنشغاله بإدراك تلك العلاقة .
تحقيق البعد الثالث الحقيقي والإيهامي بالواجهة	إقتصر البعد الثالث الحقيقي في الواجهة على تنوع مسطحها مـن خـلال بـروز بعض العناصر أو إستدارتها عن سمت الجـدار كـبروز العقد وكذلك الزخارف المحفورة الهندسية وإستدارة أعمدة الأطراف .

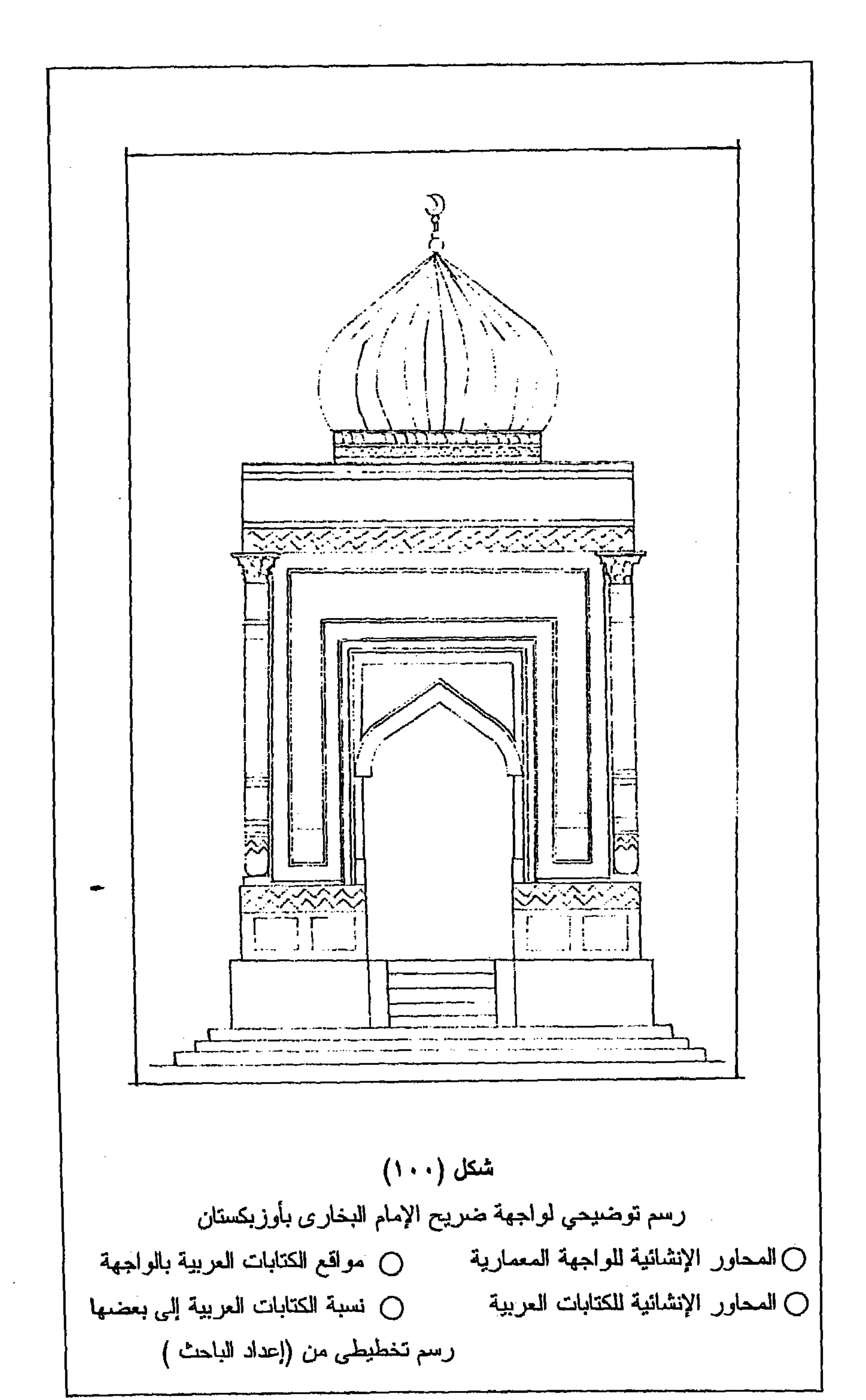
وقد تحقق البعد الثالث الإيهامي في الكتابات العربية من خلال كبر مساحة بعض الكتابات عن الأخرى مما جعلها تبدو بارزة للأمام بالإضافة إلى علاقة تراكب فيما بين الكتابات وكذلك تباين ألوان بدا فيها الفاتح قريبا بالنسبة للحروف الأكثر قتامة كبروز الأبيض عن البرتقالي وبروزهم عن الأزرق .	
إستطاعت الكتابات العربية المضافة إلى الواجهة أن تأخذ عين المشاهد في حركة داخل أجزاء الواجهة المختلفة ، وذلك عند محاولة القارئ إدراك محتواها اللغوي ، إضافة إلى التنوع في أشكال الحروف العربية وأشكالها وإتجاهاتها البنائية التي جعلته يتحرك مع حروفها في محاولة لإدراك أشكالها ونظم صياغتها مما ساهم في تحقيق الترابط فيما بين أجزاء الواجهة من خلال حركة الأشرطة في إتجاهات متنوعة بها ، إضافة إلى كبر المساحات التي تشغلها ، وهذا بالإضافة إلى محاولة الربط بين المتشابهات الذي ساهم في تحقيق الترابط . ومما سبق يتضح الدور الزخرفي الذي لعبته الكتابات العربية على واجهة ضريح الإمام البخارى ، والسبل التي أدت إلى تحقيق هذا الثراء الجمالي من خلال الزخارف ، راجع (الأشكال -٩٩ ، ١٠٠ ، ١٠١) .	**تأثير الكتابات العربية على النظم الحركية بالواجهة**



شكل (٩٩)

واجهة ضريح الإمام البخارى باوزبكستان ، ويتضح بها أشرطة الكتابات العربية والعناصر المعمارية بها

صورة فوتوغرافية من (إعداد الباحث)



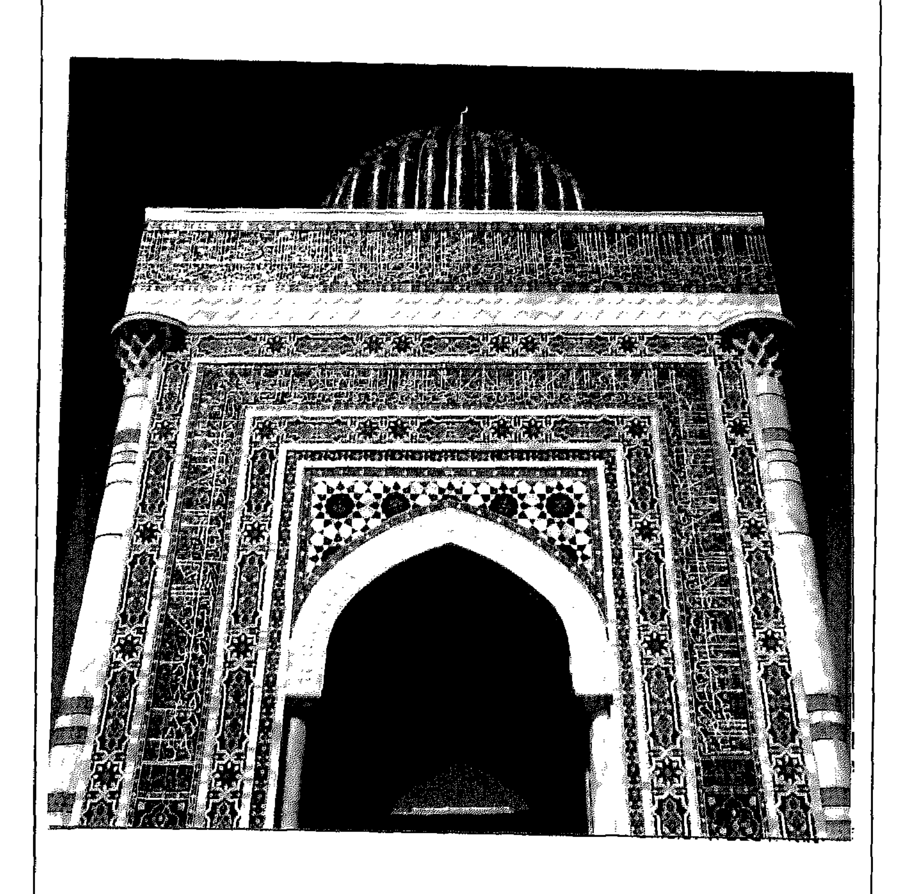
شكل (١٠٠)

رسم توضيحي لواجهة ضريح الإمام البخارى بأوزبكستان

○ المحاور الإنشائية للواجهة المعمارية ○ مواقع الكتابات العربية بالواجهة

○ المحاور الإنشائية للكتابات العربية ○ نسبة الكتابات العربية إلى بعضها

رسم تخطيطى من (إعداد الباحث)



شكل (١٠١)

جزء تفصيلي لواجهة ضريح الإمام البخارى ، ويتضح بها أنواع الكتابات المستخدمة وألوانها بالإضافة إلى المقومات التشكيلية للخط المستخدم بتلك الكتابات

صورة فوتوغرافية من (إعداد الباحث)

١٠- واجهة داخلية بقصر الحمراء بالأندلس :

* **نـبذة تاريخـية :** يقع قصر الحمراء في مدينة غرناطة بالأندلس في أسبانيا ، ويعد أحد أهم آثارها الإسلامية والذي كان يمثل " حصن ومقر ملكي يتوج بجدرانه الحمراء كـتلة مرتفعة تهيمن على وادي دارو ومدينة غرناطة .. ولا يشغل القصر إلا جزءا مـن النطاق الذي يقوم حوله السور . غير أن عددا كبيرا من المنشآت الإسلامية مما كـان موجودا ضمنه قد زال .. والمنشآت التي مازالت قائمة أنشئت من قبل حاكمين أثنيـن من أسرة بنى نصر ، يوسف الأول الذى حكم من عام (١٢٣٤-١٢٥٣) وابنه محمـد الخـامس (١٢٥٣-١٢٩١) " [١] ، ويعـد الـنموذج الذي نحن بصدد تحليل جماليات الكتابات العربية به الآن واجهة داخلية لحمام القصر وهو من منشآت يوسف الأول التي مازالت محتفظة بكل عناصرها وبحالة جيدة .

* **وصـف عـام للواجهة :** تتكون الواجهة من جدار مستطيل الشكل في وضع رأسى محاط من الجانبين وأعلى بشريط من الكتابات العربية تعلو من الجانبين مساحة مليئة بالـزخارف الهندسـية الملونـة ، ويكتف الشريط عقد دائري كبير تتدلى أسفله ثلاث صـفوف مـن المقرنصات متراجعة إلى الخلف حتى بقية جدار الواجهة حاصرة فيما بينها مساحة تشبه المثلث مشغولة بكتابات عربية ذات زخارف متشابكة تملأ المساحة ، ويظهـر أسـفلها عقدان دائريان محمولان على عمود في المنتصف ونصفى عمود على الجانبين وقد إحيط العقدان بشريط من الكتابات العربية يشبه الشريط الأول ولكن بمسـاحة أصـغر ، ويرتكـز العمود المتوسط والنصفين الجانبيان على عتب متصل بالأكتاف الجانبية ومزخرف بالوحدات الهندسية الملونة أيضاً (شكل - ١٠٢) .

١- عفيف البهنسى : (الفن الإسلامي) ، مرجع سابق ، ص ٣٠١ .

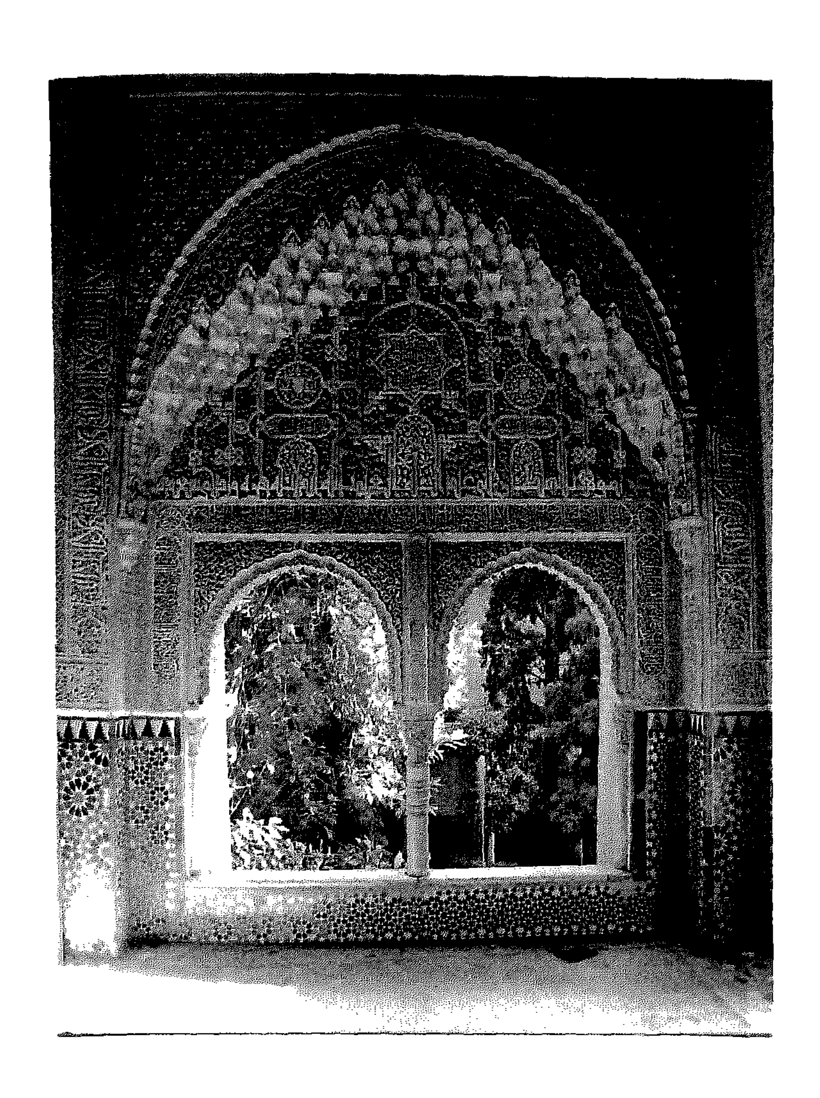
المحور الأول	المحاور الإنشائية لواجهة داخلية بقصر الحمراء والكتابات المضافة لها
المحاور الإنشائية للواجهة الداخلية بقصر الحمراء	تتكون المحاور الإنشائية للواجهة من مجموعة محاور رأسية تحكم التوازن المعماري لها وذلك من خلال الأكتاف الرأسية والأعمدة بالإضافة إلى حركة الأشرطة الكتابية الرأسية ، كما تظهر المحاور الأفقية من خلال الأشرطة الكتابية العرضية والعتب السفلى المنتصبه عليه الأعمدة والجدار . وتظهر بالواجهة محاور منحنية مؤلفة للعقود الدائرية بالإضافة إلى المثلث ذو المحوران المائلان في المنتصف .
المحاور الإنشائية للكتابات العربية بالواجهة	إشتملت كتابات الواجهة على مجموعة من المحاور الرأسية من خلال تكرار الحروف ذات الصفة الرأسية في بنائها كالألف واللام وقد أكدتها الإمتدادات الرأسية لها والمتشابكة في الكتابات الواقعة في أسفل المقرنصات ، وظهرت بعض المحاور الأفقية من خلال إتجاه الكتابات ووضعها على الواجهة إضافة إلى مد بعض الحروف الأفقية البناء كالباء ، كما ظهرت المنحنيات من خلال صفة التدوير في كثير من الحروف المستخدمة في الأشرطة إضافة إلى تشابك الحروف في أشكال هندسية دائرية من أعلى في الكتابات التي تتوسط الواجهة .
العلاقة بين المحاور الإنشائية للواجهة والكتابات المضافة لها	تشابهت المحاور الإنشائية الرأسية والأفقية والمنحنيات في كل من الكتابات العربية الزخرفية والواجهة مما ساعد على تحقيق الترابط بينهما وقد ساعدت الكتابات في تأكيد التوازن للواجهة إضافة إلى ظهور إتجاهات حركية متنوعة عليها من خلال المنحنيات المتعددة المساحات والأشكال والأماكن وساعدت على إدارك الواجهة من خلال محاولة إدارك الكتابات المضافة (شكل -١٠٣) .

المحور الثاني	أساليب توظيف الخط العربي على الواجهة الداخلية بقصر الحمراء
مواقع وصيغ تناول الكتابات العربية على الواجهة	وظف الفنان الإسلامي الكتابات المستخدمة في الواجهة زخرفيا من خلال صياغتها داخل أشرطة محددة وشغلت مساحة مثلثة الشكل من خلال التشابك فيما بين حروفها الرأسية والتي حصرت فيما بينها مساحات شغلت بالكتابات الأصغر حجما ، وقد تنوعت إتجاهات الكتابة من خلال تنوع إتجاهات المساحات المحددة لها . وبالنسبة لمواقع الكتابات بالواجهة نجد شريط كتابي حول الواجهة ويحددها من ثلاثة جوانب ومرتكز على شريط أفقي يعلو مساحة مزخرفة بالوحدات الهندسية ، ويوجد شريط آخر يحيط بالعقدان الصغيران اللذان يتوسطا الواجهة ويتخذ نفس الإتجاهات الحركية ، كما يعلو هذا الشريط مساحة مثلثة الشكل شغلت بالكتابات العربية المتشابكة والممتدة رأسيا .
أنواع الخطوط العربية المستخدمة ونسبتها إلى بعضها	إستثمر الخطاط الإسلامي نوعان من الخطوط العربية في كتابات الواجهة ، الأول هو الخط المغربي والذي إستخدم في كتابات الأشرطة والثاني هو الخط الكوفي المتشابك والذي إستخدم في المساحة المثلثة الشكل . وبالنسبة إلى مساحة الكتابات وحجم الخطوط المستعملة فنجد أن حجم كتابات الشريط المحيط بالواجهة يبلغ ٢ : ١ بالنسبة لحجم كتابات الأشرطة التي تحيط بعقدى الواجهة وحجم كتابات الخط الكوفي المتشابك يبلغ نفس حجم كتابات الشريط الخارجي بالنسبه لحروفه وإن إختلف في المساحة التي شغلها بفضل الإمتدادات والتشابكات بين الحروف (شكل -١٠٣) .

المقومات التشكيلية للخط العربي المستخدم	إستمثر الخطاط في كتاباته مجموعة من المقومات التشكيلية للخط العربي بهدف الوصول إلى التشكيل الجمالي المطلوب ، فقد إستعان بالمد في الحروف الرأسية وعمل التشابك فيما بينهما مولدا مجموعة من الأشكال التي شغلت المساحة المطلوبة ، وإستعان بالبسط في بعض الحروف الأفقية لتحقيق الترابط فيما بين الكتابات بالإضافة إلى الليونة التي أعطت ترطيب لتلك الأشكال .
التقنيات والخامات المستعملة في تنفيذ كتابات الواجهة	إستخدم الفنان الإسلامي خامة الخشب في تنفيذ كتابات الواجهة وأوراق الذهب في طلائها بالإضافة إلى الأحجار الخاصة بالأعمدة والقاشاني الملون الخاص بالزخارف الهندسية الملونة . وقد إستخدم تقنية الحفر على الأخشاب في تنفيذ كتاباته وذلك من خلال علاقة البارز والغائر للكتابات وأرضياتها ، راجع (شكل –١٠٢) .
المحور الثالث	**الأثر الجمالي الناشئ من توظيف الكتابات العربية على الواجهة الداخلية بقصر الحمراء .**
النظم الإيقاعية المتنوعة	تحقق الإيقاع في الواجهة من خلال التكرار في العناصر المعمارية كالعقود والمقرنصات وكذلك في الأشرطة الزخرفية والعناصر الزخرفية بمسطح الواجهة ، كما حقق التكرار في الكتابات العربية إيقاعاً حركياً على مسطح الواجهة من خلال التكرار المتنوع في الحجوم والجمل وكذلك في الطرز الخطية المستخدمة ، وقد حافظت الواجهة على وحدتها من خلال وحدة العناصر المعمارية والزخارف إضافة إلى الخط العربي ، وبدت الواجهة كمشغولة زخرفية إسلامية مليئة بالنظم الإيقاعية المتعددة ، كما ساعد استخدام

	اللـــون الذهبي في إضفاء الخفة لعناصر تلك الواجهة وتباينها بالنسبة للمجموعة اللونية المستخدمة في القاشاني الملون .
تقليل الثقل المادي للبناء من خلال الخط العربي	إســتطاعت الكــتابات العربــية المضافة للواجهة من خلال المســاحات التي شغلتها وإتجاهاتها أن تقسم الواجهة إلى عدة مســطحات قسمت إلى أجزاء أدق مشغولة بالحروف العربية ذات العلاقــات التشــكيلية المتنوعة مما ساهم في أخذ عين المشاهد لإدراك تلك التفاصيل منصرفاً عن خامة وكتلة البناء الكلــية ممــا أعطى خفة في الإدراك لثقل مادة البناء ، وقد أسهمت الزخارف في تأكيد هذا المفهوم .
تحقيق البعد الثالث الحقيقي والإيهامي	حقــق الفنان بعدا ثالثاً حقيقياً على مسطح الواجهة من خلال تــنوع سطح الواجهة من خلال تراجع جزء منها إلى الداخل إضــافة إلى استخدام المقرنصات ذات الأبعاد الثلاث وكذلك إســتثمار علاقــة البارز والغائر في أغلب زخارفه وكتاباته المحفورة أرضياتها . كمــا إســتطاع تحقــيق بعد ثالث إيهامي بالواجهة من خلال علاقــات التراكب الناتج من تشابك العناصر الخطية إضافة إلــى تــدرج الحجــوم فــي الكتابات المستخدمة وكذلك في الــزخارف الواقعــة على أرضياتها مما أعطى إيهاما بتدرج الأبعاد على المسطح من الناحية الإدراكية
تأثير الكتابات العربية على النظم الحركية بالواجهة	إســتطاعت الكــتابات العربية أن تحرك عين المشاهد على أجــزاء الواجهــة المختلفة وإدراكها وذلك من خلال مواقع الأشــرطة علــى الواجهــة بالإضافة إلى إتجاهات الحروف العربــية من خلال بنيتها التشكيلية إضافة إلى بنية الحروف المســتخدمة فــي الكتابات الكوفية المتشابكة والممتدة لشغل أغلب مساحات الواجهة مما ساهم في حركة العين معها أثناء

محاولة إدراك المحتوى اللغوي للكتابات ومحاولة الجمع بين المتشابهات في الكتابات فيدرك المشاهد ما بها وما بينها أثناء ذلك فتساعد على ترابط الواجهة ككل . ومما سبق يتضح الدور الذي لعبته الكتابات العربية في إثراء الجانب الجمالي للواجهة الداخلية لحمام بقصر الحمراء بالأندلس ، والنظم التي حكمت ثراء هذا الجمال التشكيلي في الواجهة ، راجع (شكلى -١٠٢ ، ١٠٣) .	

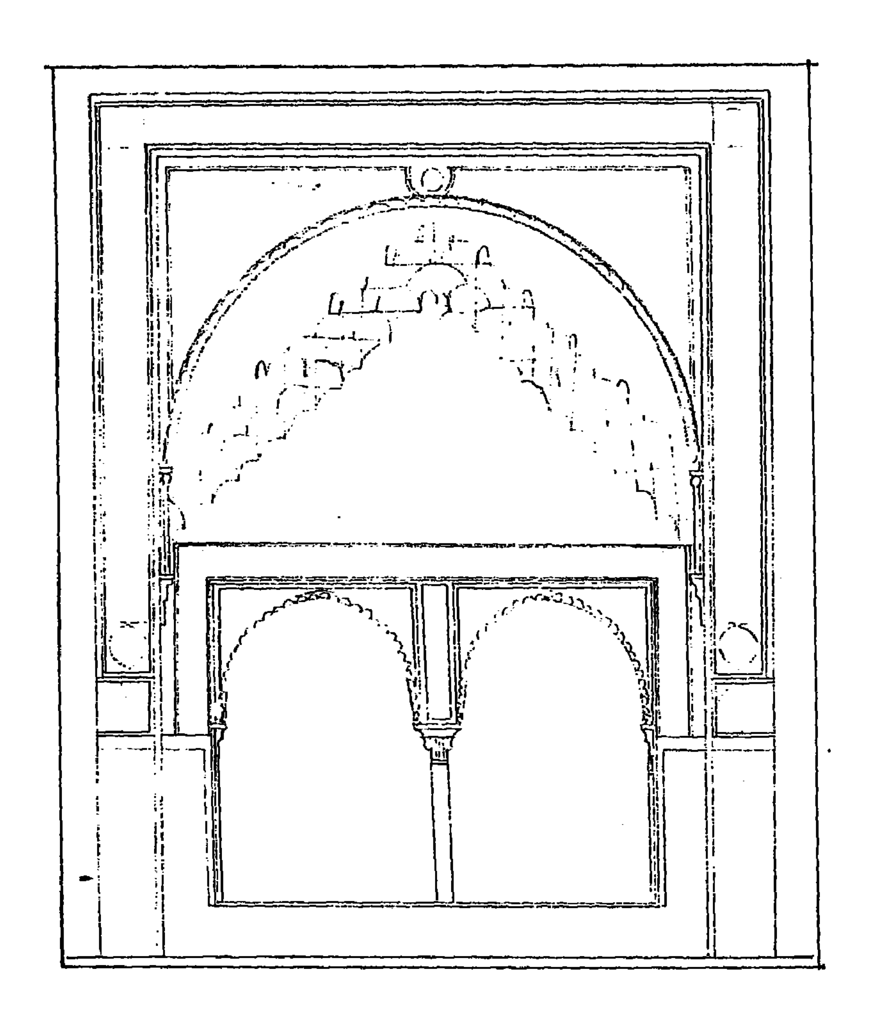


شكل (١٠٢)

شكل يوضح الواجهة الداخلية لحمام بقصر الحمراء بالأندلس ، ويتضح بها الكتابات العربية والزخارف والعناصر المعمارية بها .

صورة فوتوغرافية مأخوذة عن:

1- Blair & Bloom : (The art and Architecture of Islam). Ibd. P. 212 .



شكل (١٠٣)

○ المحاور الإنشائية للواجهة المعمارية ○ مواقع الكتابات العربية بالواجهة

○ المحاور بالإنشائية للكتابات العربية ○ نسبة الكتابات العربية إلى بعضها

رسم تخطيطي يوضح الواجهة الداخلية لحمام بقصر الحمراء بالأندلس

رسم توضيحي (من إعداد الباحث)

رابعا: جماليات التضافر بين خصائص الكتابات العربية وخصائص الواجهات المعمارية الإسلامية :

انتهي الباحث في الفصل الحالي إلى تحليل مختارات من واجهات العمارة الإسلامية ركز فيها على أهمية الكتابات العربية، كعنصر جمالى له صفاته المعمارية التى ساعدت على الدمج بينه وبين العناصر المعمارية للواجهات، لكي يدخل في نطاق الوحدة الكلية للتصميم العام للمبني، متضافرا مع بقية العناصر في تحقيق المظهر الدال على الهوية من جانب وفي تحقيق الثراء الجمالى للواجهة من جانب آخر.

ويمكن إيجاز أهم النتائج التى توصل إليها الباحث من تحليل النماذج المختارة فيما يلي:

١- من حيث الأسس الإنشائية :

والمقصود في هذه النقطة هو ذلك الأثر الجمالى الحادث نتيجة التضافر بين الأسس الإنشائية للكتابات والأسس الإنشائية للواجهة المعمارية.. حيث امكن من خلال الجمع بينهما الوصول إلى تحقيق الإرتباط والتوافق في الأسس الإنشائية العامة للتصميم. وفي ذلك تحقق ما يلي :

أ- كان التشابه بين محاور الكتابة ومحاور العناصر المعمارية بمثابة أحد القيم الإنشائية والشكلية التى تحقق من خلالها الترابط بين العناصر الأصلية للعمارة والعناصر المضافة بالغرض التزييني إلى الدرجة التى اصبح كل منهما معايشا للآخر في وحدة عامة... وفي نفس الوقت ساعد على إيجاد التنوع كصفة جمالية من خلال التباينات التى أمكن استغلالها بين محاور كل منهما.

ب-جاءت صياغة الأشرطة والمساحات كأساس إنشائي للواجهة بطريقة تسمح أولا بتحديد الصفات الحركية الكلية للواجهة وثانيا تسمح بإحتواء وتضمين الكتابات مؤثرة بذلك على اختيار أماكنها وعلى توزيعها على السطح، مما حقق المعطيات الجمالية من إيقاع وتناسب وتوازن ووحدة، دون الفصل بين الكتابات والعناصر المعمارية.. ويرى الباحث أن تلك التوزيعات الجمالية

للأشـــرطة والمســـاحات عـــلى الرغم من اعتبارها ذات أثر في تحديد مواقع الكـــتابات ألا انه يجب عدم اغفال أن الكتابات قد فرضت بطابعها الجمالي في أحيان كثيرة أماكن تواجدها أمام المصمم.

والمعني المقصود أن الكتابة أحيانا جاءت كمتغير تابع للتقسيم الهندسي وأخرى أضيفت لتضفي التنوع على هذا التقسيم الهندسي ودون أن تتعارض معه وذلك مـــن خـــلال ما أمكن ابتكاره من محاور مائلة أو منحنية أضيفت إلى الرأسية والأفقية الأساسية للمبني المعمارى.

٣- من حيث أنواع وصيغ تناول الكتابات العربية :

ويقصـــد بذلك ما أمكن للباحث التوصل إليه من خلال تحليل الأمثلة المختارة مـــن حيـــث أنواع الخطوط التى استخدمت والصيغة التصميمية التى أمكن من خلالها الجمـــع بيـــنها وبين العناصر المعمارية في كل متآلف جماليا ، ذلك بالإضافة إلى أثر المحتوي اللغوى على اختيار أنواع الكتابات العربية وعلى صياغتها جماليا. وقد توصل الباحث في ذلك إلى ما يلي:

أ- تعـــددت أنـــواع الخطـــوط العـــربية التى تم استخدامها في تجميل الواجهات المعماريـــة الإســـلامية وقد اشتملت على الخط الثلث والكوفي المربع والكوفي المزهـــر والكوفـــي المتشـــابك والنسخ والخط المغربي والإيرانى وإن دل هذا الـــتعدد عـــلى شـــئ فإنما يدل على غني وثراء هذه الأنواع وإمكانية توظيفها جماليـــا للحصول على تأثيرات جمالية تختلف من نوع لأخر حسب الهدف من إنشـــاء المبـــني وتـــبعا لرؤية الفنان المصمم لكيفيات تحقيق المظهر الجمالي واضـــفاء طابع الهوية. ولكن على الرغم من ذلك التعدد ألا أن الأنواع الأكثر شـــيوعا كانت خط الثلث وذلك لما فيه من خصائص صرحية تمثلت في نسبه ومـــا يتضمنه من مرونة وطواعية للتشكيل ذهبت به في يد المصمم لأبعد من حدود المعني اللغوى إلى حدود التحقيق الجمالى.

أيضـــا كان الكوفي المربع من الأنواع التى شاع استخدامها وذلك لصفاته الهندسية الصـــريحة والواضحة والتى من خلالها أمكن تحقيق مسطحات وتقسيمات هندسية

متنوعة لإضفاء التنوع على الأسطح المعمارية ودون جهد كبير في تحقيق التوافق بينها وبين العناصر المعمارية للبقاء.. كانت الصفة المعمارية عاملا مشتركا له قيمة على وحدة التصميم.

وتجدر الإشارة أن بناء الكوفي المربع كبلاطات قيشاني توافق مع تقنية من تقنيات تكسية الحوائط في العمارة الإسلامية.

ب- تعددت الحلول الجمالية لصياغة الكتابات في تصميمات الواجهات المعمارية الإسلامية . وكان لذلك التعدد أثره على تحقيق التنوع.. غير أنه أيضا كان متوافقا مع عناصر البناء بحيث لم يخل بقاعدة الوحدة وهي مطلب جمالى له أهميته. وقد لاحظ الباحث أن مظاهر هذا التعدد تتمثل في ما يلي:

موقع الكتابات :

استخدمت الكتابات في أماكن متعددة من الجدران لكنها كانت على الاغلب في مستويات أعلى من مستوي النظر ومرد ذلك إلى أن تلك الكتابات لها مدلولات دينية أو روحية لها قدسيتها لدى قارئها.

الصياغة في أشرطة :

كان الاتجاه الغالب على صياغة الكتابات من الناحية التصميمية يتمثل في وضعها داخل أشرطة أما رأسية أو أفقية أو منحنية ، تؤدي وظيفة تقسيم السطح المعمارى أو تحديد بعض عناصره المعمارية مثل الفراغات والعقود أو الحوائط الممتدة.

الصياغة في الحشوات والجامات :

لعبت الجامات والحشوات أيضا دورا كبيرا إلى جانب الأشرطة في احتواء الكتابات العربية.. غير أن التأثير الجمالى العام لتلك الحشوات قد اختلف عن الأشرطة حيث تؤدي الأشرطة إلى حركات تنقل عين المشاهد من منطقة إلى أخرى ومن عنصر لاخر.. أما الحشوات فتعمل على استقطاب الرؤية في مركز محدد كما تعمل أيضا من

خــلال تكــرارها وتشــابهها عــلى تحقيــق الارتباط بين منطقة واخرى في التصميم المعمارى.

أن كــلا الــنوعين مــن الصــياغة قد لعب دورا مهما في اكساب الواجهات المعمارية الإسلامية إيقاعها المتميز.

الأثر الحركي :

كان لتضمين الكتابات أثر على الرؤية الإيقاعية والحركية للاشرطة والجامات عــلى الســواء .. وكان هذا الأثر يتبع بشكل ما نوع الكتابة المستخدمة في الشريط أو الحشــوة ، فمــرونة الثــلث أضفت الحركات المرنة والمنحنية عليها وصرامة الصفة الهندســية لــلكوفي المربع أضفت الإحساس بصلابة الشكل في مقابل صلابة العنصر المعمــارى... فــتحقق للمصــمم الباحث عن المرونة أو عن الصلابة به أن يجدها فى الــنوعيات الــتى أتيحت أمامه من إبداعات الخط العربي. لكن أمكن تحقيق التنوع في الحــركة باســتخدامة اغــلب أنواع الخطوط كما أمكن تأكيد الصفة التبادلية بين الشكل والأرضية من خلال هذا التوظيف وان كان الكوفي المربع أبرزها في إظهار ذلك.

ج-كــانت النسبة أحد أهم العوامل التى استخدمها المصمم في صياغة الكتابات الــتى تــناولها لــتجميل العناصر المعمارية واكسابها ذلك الطابع المميز لــلعمارة الإسلامية، ففي الحالة التى نجد فيها نسب المسطحات المعمارية تــتميز بالــرحابة نجــد رشاقة نسب الأشرطة والجامات تعد من العوامل الهامــة لإضــفاء الصــفة الجمالية ودون أن تطغي عناصر على عناصر أخــرى ، ولكــي يظــل الإحساس برحابة النسب عاكسا للمعني الروحي والإحساس الذى عايشة المصمم في ظل ايمانة الديني والفلسفي.

ومــن حيــث استخدام الكتابات فقد شاع استخدامها بنسب متشابهه أحيانا.. أو اســتخدام نســب متباينة في أماكن مختلفة أو في نفس السطح ، وأحيانا استخدام كلمات ذات أحــرف كــبيرة فــي مقابل ذلك الرقش الذى يشبه المنمنمات في المساحات التى امتلأت بالاحرف الصغيرة.

كـــان لهـــذا التـــباين أثره الجمالي دون شك. وفي احيان كثيرة تشابهت نسبة الأشـــرطة أو الجامـــات واختـــلفت نســـب الحروف المستخدمه في داخلها مما أكسب الأشـــرطة والجامـــات تأثيـــرات حركية مختلفة وعلاقة مع الأرضية تتنوع تبعا لحالة الاستخدام.

٣- من حيث مضامين الكتابة :

لاشـــك أن توظيـــف الكتابة كان يرتكز في المقام الأساسي على ما تحويه من مضـــامين وليـــس فقـــط على شكلها.. إلى الدرجة التى تشعر الباحث أن اختيار النمط والأســـلوب والموقـــع كـــثيرا ما تأثرت بمضامين الكتابات وخاصة وعلى سبيل المثال حينما تعلقت الكتابات باسماء الله الحسنى أو بآيات من القرآن الكريم أو جاءت الكتابات عـــلى واجهـــات خارجية أو داخلية. غير أن المصمم المبدع استطاع أن يجد الأسلوب والـــنمط الملائم لكل نص، سواء جاء استخدامه للغرض التوصيلي أو الغرض الجمالي الـــبحت والـــذى يمكن أن نلمسه في تلك الكتابات التى زاد تشابكها إلى درجة قللت من إمكانية الإحاطة بمضمونها بسرعة.

٤- من حيث التقنيات والخامات المستخدمه :

لاشك أن تنفيذ الكتابات على الواجهات المعمارية قد تطلب تقنيات خاصة تبعا لوجودهـــا خارج المبني أو داخله.. وتبعا للخامات التى استخدمت في تنفيذ المبني. وقد تعددت التقنيات التى نفذت بها الكتابات فمنها:

الحفر المباشر على الأحجار والرخام بأسلوب البارز والغائر ، تكسية الجدران بـــبلاطات القاشـــاني المـــلون بأســـلوب الترصيص المتعامد الذى يحقق كتابات عربية هندســـية، تكســـية الجدران بقطع منشورة من القاشاني الملون بأسلوب يحقق تشكيلات كـــتابية عـــربية ليـــنة، تكسية الجدران بقوالب جصية مصبوبة ومشكلة بهيئات كتابية مطـــلوبة وطـــلاء أســـطحها بالألوان بعد ذلك ، ترصيص قوالب الاجر المشوي بنظام انشائي محدد محققا تشكيلات خطية من خلال تنوع مستوياته على سطح البناء.

ولاشك أن التقنية ذاتها قد أسهمت في إختيار نمط الخط الذى يمكن تحقيقه من خلالهـــا.. كما أسهمت أيضا في زيادة الإحساس بمرونة أو صلابة ذلك النمط مما كان له أثر كبير في جمالية الصياغة الكلية للتصميم.

٥- الأثر الجمالي العام لاستخدام الكتابات كعناصر تجميلية للواجهات:

وضح من النقاط السابقة أن الأثر الجمالى لتوظيف الكتابات العربية في تجميل واجهـــات العمـــارة الإســـلامية قـــد نتج عن خصائص انشائية وعن أنواع وصياغات الكـــتابات المستخدمة من حيث مواقعها وصياغاتها التشكيلية في أشرطة أو جامات وما لهـــا من تأثيرات حركية ، كذلك أثرت نسب تنفيذها على الطابع الجمالى للتصميم، وقد تـــبين أيضـــا أن البعد التقني كان ذا أهمية واضحة من خلال تلك العلاقة التبادلية بين الأنماط والأساليب التقنية فكلاهما أثر على الآخر على نحو ما.

غيـــر أنه يبقي الإشارة إلى أن استخدام الكتابة على بعض الاسطح كاملة كما ظهـــر فـــي تصميمات للمآذن والجدران قد ساعد على تحريك السطح كله واكسابه خفة ورشاقة وقلل من صرامة التوازنات الناشئة عن الأفقي والرأسي في البناء .

كمـــا كان لتلك الحلول التى لجأ فيها المصمم إلى التكسية الكاملة للأسطح أثرا في إضافة عناصر تشكيلية جديدة إلى التصميم المعمارى، فالحركة الحلزونية الصاعدة لأعـــلى على سطح أحد المآذن لاشك أضافت إلى ذلك الحس المعمارى للاسطوانة كما أن كيفيـــات تقســـيم الســـطح إلى مربعات أو معينات متساوية أو متباينة أو مستطيلات لاشك قد اكسب الأسطح تلك الطاقة الحركية التى جعلت من السطح مكانا يستقطب عين المشـــاهد في رحلة غير منتهية، تتناغم فى تحركها من مكان إلى آخر. تقود العين بين العناصـــر المعماريـــة.. أو تأسرها في عنصر بذاته للتأكيد عليه وعلى أهميته للتصميم ككل.

ناحيـــة أخرى مهمة نتجت عن توظيف الكتابات.. فالسطح الممتد قد يبدو فقيرا مـــن الـــناحية البصـــرية فـــي كثير من الأحيان وقد أمكن لهذا السطح الممتد والمحدد بمســـتوي واحـــد في بعض الواجهات أن يتحرك تقديريا أمام الناظر إليه مضيفا بذلك صـــفة العمق إلى الشكل المسطح.. صحيح أن ذلك العمق الذى نشأ عن اختلاف نسب

الأشـــرطة أو نسب الحروف المستخدمة في الكتابات أو عن تشابكها وتداخلها يعد عمق طفيـــف، لكن الباحث يرى أن ذلك الاستخدام قد حقق للمصمم بهذا العمق الطفيف توافقا أعلى مع طبيعة العمارة وأكسبها تلك الزينة التى لم تخل بل أضافت إلى الكل المعمارى جماليا.

الخلاصة :

تـــبين من نتائج التحليلات السابقة .. مدى تأثير توظيف الكتابات العربية على الرؤية الجمالية للتصميمات المعمارية الإسلامية.. وخاصة فيما يتعلق بواجهاتها وتجدر الإشـــارة أن الأنمـــاط الـــتى استخدمها المصمم تعد الأنماط الكلاسيكية للخط العربي.. كمعطـــي تـــراثي. قـــد صيغت في احيانها الغالبة كصياغات يمكن أن نعدها كلاسيكية خضـــعت لطرائق ونسب وتقاليد، تشابهت في أغلب الأحيان من حيث المنطق وجاءت بالتنوع من حيث الحلول التشكيلية.

أن الدراســـة التحليلية للباحث لتلك الأنماط الكلاسيكية تكشف عن مدي إمكان تحقيـــق تأثيرات جمالية مختلفة من خلال ابتكار توزيعات أخرى للكتابات على الأسطح أو مدي التوسع في استخدام النسب والأثر الجمالى الذى يمكن أن ينشأ عن ذلك.

كمـــا أوجـــدت تســـاؤلات حول امكان استخدام الحروف أو الكلمات أو الجمل بقصـــد تجميـــلي بحـــت، له سمة المعاصرة وله من المقومات ما يجعله حاملا للهوية التراثية.

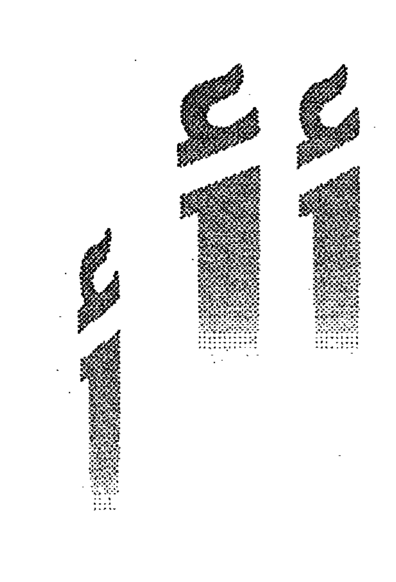
أن اســـتخدام حـــرف واحـــد أو كلمة أو عدة حروف أو جملة، ربما يعد أحد الفرضيات التى يمكن من خلالها تحقيق قيمة تشكيلية وتصميمية جديدة، ومؤكد أن عدد مرات التكرار وعلاقات هذا التكرار من تجاور أو تراكب أو تماس أو تداخل أو تشابك ســـيكون لهـــا تأثيـــر عـــلى الجانب الجمالى للعلاقة، لكن كيف يمكن تحقيق ذلك دون الإخلال بالتركيب المعمارى.

كيف يمكن تحقيق العلاقة التبادلية بين عناصر الكتابة وعناصر العمارة بشكل يفيض بالجدة ويحمل قيمة الهوية ويحقق القواعد الجمالية في آن واحد .

لاشــك أن تــلك التساؤلات لم تكن لتخطر على بال الباحث بشكل متسع يفتح المــزيد مــن التساؤلات ، لولا ما أدى إليه التحليل السابق للأمثلة من وقوف على قيمة هذا التزاوج بين قيم الكتابة وقيم العمارة.

ولولا الوقوف على تأثير الجوانب الإنشائية ، وأنواع وطرق الصياغة وخامات وأســاليب التــنفيذ فــي أضفاء تلك الجمالية التى تميزت بها الفنون الإسلامية على فن العمــارة . لمــا أمكن إثارة هذه الوفرة من التساؤلات التى تهيئ للباحث مدخلا إبداعيا جديدا.

أن التحــليلات السابقة يمكن أن تساعد على إيجاد المحاور الجديدة التى يمكن للباحث أن يتخذها منطلقات للتجريب في محاولة الوصول إلى صياغات مستحدثة تعني بما تم تحديده في أهداف البحث الحالى وفي صياغة فروضه وتساؤلاته وهو ما يتصدي له الفصل التالي .



الفصل الخامس

الفصل الخامس

التطبيقات العملية الخاصة بالبحث

مقدمه

أولا : مدخل إلى التطبيقات العملية

أ-أهداف التطبيق

ب-اتجاه التطبيق

ج-حدود التطبيق

د-العوامل موضع التطبيق

هـ-إجراءات التطبيق العملى

ثانيا : أجراء التطبيقات العملية على النموذج المقترح

١-تحديد النموذج المقترح ووصفه الفنى

٢-التطبيقات العملية

مقدمه :

تعــرض الــباحث فــي الفصل السابق إلى مجموعة من الواجهات المعمارية الإســلامية المتضــمنة لــنماذج من الكتابات العربية المضافة إلى أسطحها ، والتى تم اخــتيارها وفــق أسس محددة راعى الباحث التنوع الكامل فيما بينها من حيث وظيفتها الماديــة وخاماتهــا والاقطــار الإسلامية التى تنتمي إليها، وذلك بقصد رصد الطرائق والصــيغ الجماليــة المختلفة التى تحققت من خلالها العلاقة الترابطية بين الخط العربي والعمارة الإسلامية.

وان كــان الــباحث فــي الفصل السابق قد حاول ايضاح الوحدة العضوية بين الخــط العــربي والواجهات الإسلامية التى نفذ عليها، والوصول إلى نوعيات التوظيف الزخــرفي لــلخط العربي فانه في هذا الفصل يحاول الوصول إلى مداخل تستلهم تلك الحــلول التراثية وتضيف حلولا جديدة تستلهم التراث في تصميمات مستحدثة تتفق مع روح العصــر الحالى، وتهدف إلى تحويل المظهر المعمارى الذى يفتقر إلى الهوية في العمــارة منخفضــة التكاليف في مدينة ٦ أكتوبر إلى مظهر له هوية مميزة وله طابع يجمع بين الأصالة والمعاصرة.

وتحقيقــا لذلــك الهدف سيقوم الباحث في هذا الفصل بعرض للمتغيرات التى أمكــن التوصــل إليها من خلال الفصل السابق بالإضافة إلى المتغيرات المقترحة التى يجدهــا ملائمة لتحقيق هدف البحث، وسوف يقوم الباحث بعد ذلك بإجراء عدة تطبيقات عملية على أحد نماذج العمارة منخفضة التكاليف بمدينة ٦ أكتوبر.

للتحقيق من صلاحية المتغيرات التى أمكنه تحديدها ، وكيفية استثمارها لتحقيق الأهداف المرجوة من هذا البحث، ويتم ذلك على النحو التالي :

أولا : مدخل إلى التطبيقات العملية :

يعــرض الــباحث لأهم النقاط الخاصة بالتطبيقات العملية والمتمثلة في أهداف التطــبيق واتجاهــه والحدود الخاصة به بالإضافة إلى العوامل والمتغيرات التى يمكن الإنتخاب منها في كل حالة من حالات التطبيق العملى بالإضافة إلى عرض الإجراءات

والخطوات التى سيتم اتباعها في عملية التطبيق.

أ- أهداف التطبيق :

المقصود بها ما يرنو إليه البحث من هذا التطبيق ، وهي مرتبطة ارتباط مباشر بالاهداف العامة للبحث من الوجهة العملية، ويمكن تحديد تلك الأهداف في النقاط التالية:

١- تحقيق الترابط فيما بين الواجهة المعمارية والخط العربي المضاف إليها بغرض التجميل.

٢- تحقيق الجانب الجمالى لواجهات العمارة المصرية المعاصرة وبخاصة منخفضة التكاليف باستخدام الخامات والألوان المستخدمة في تشطيب الواجهات المعاصرة.

٣- تنويع أسطح الواجهة والتأثير عليها بشكل جديد يعمل على اضفاء عمقا للداخل والخارج.

٤- تحقيق التعدد في الحلول الجمالية الملائمة لتجميل واجهات العمارة المصرية وبخاصة منخفضة التكاليف من خلال استثمار العوامل المختلفة للتطبيق العملى والمستلهمة من جماليات الكتابات العربية في العمارة الإسلامية.

٥- تقسيم أسطح الواجهات المعمارية إلى مساحات متنوعة للوصول إلى حلول جمالية للفراغ لها تأثيرها على إدراك الثقل المادي للبناء.

٦- الربط بين أسطح الواجهة وأسطح الواجهات المجاورة له.

٧- تحقيق مراكز اهتمام لعدد من الوحدات السكنية ذات الزخارف المتشابهة.

٨- تحقيق هوية معاصرة مستمدة من التراث الإسلامي وتتفق العصر الراهن.

ب-اتجاه التطبيق :

والمقصــود بإتجــاه التطــبيق هنا الطريقة التى سيتناول بها الباحث مفرداته والمتمثــلة فــي الحــروف والكتابات العربية الحرة، وواجهة النموذج المقترح لإجراء التطــبيقات العمــلية عليه، والإنفراد الهندسي الخاص به وذلك لسهولة التعامل معه في عملية التطبيق.

ثــم يقــوم بعد ذلك بتحديد العوامل المنتقاه من المتغيرات القابلة للتطبيق والتى تناسب كل حالة من حالات التطبيق والمتمثلة في المحاور الإنشائية ونظم صياغة الخط العربي والمقومات التشكيلية الخاصة به ونظم تحقيق البعد الثالث (العمق) بالإضافة إلى التقنيات والخامات المقترحة.

يقــوم بعــد ذلــك الــباحث بعمل التصميمات المقترحة على الإنفراد الخاص بالواجهة ، ووضعه على النموذج المجسم وتعديله أن اقتضي الأمر ذلك بالصورة التى تحقــق له الترابط مع الشكل المعمارى للواجهة، ويحقق أهداف التطبيق السابق ذكرها، والحصول على النتائج المرجوة منه.

ج- حدود التطبيق :

تمثل حدود التطبيق مجموعة العوامل والمتغيرات التى يرى الباحث صلاحيتها لعمــلية التطبيق ، وملاءمتها لإثراء واجهات المباني منخفضة التكاليف جماليا وتحقيق الهوية والتميز لها، يلخصها الباحث على النحو التالي:

١- الاعتماد على المحاور الإنشائية الرأسية والأفقية والمائلة والمنحنيات في ضبط نظــم التكوينات القائمة على عنصر الخط العربي في تحقيق التوافق والترابط بين الواجهة المعمارية والخط العربي.

٢- الــتركيز عــلى الجــانب الجمــالى والتشكيلي للحروف العربية وتغليبها على المحتوى اللغوى للتصميمات المقترحة للتجميل.

٣- استخدام الحروف العربية ومقاطع منها وتجميعاتها في تحقيق تشكيلات جمالية

على واجهات العمارة المصرية.

٤- استثمار معطيات المنظور الهندسي بالإضافة إلى تدريج حجوم الكتابات العربية في تنظيم تصميمات الخط العربي على واجهات العمارة منخفضة التكاليف بصورة تحقق أبعاد متنوعة لمسطحاتها.

٥- استخدام الحروف العربية بنسب مختلفة مع الشرائط والمساحات المحددة في التجميل.

٦- الإعتماد على بعض المقومات التشكيلية للخط العربي في تحقيق الترابط بين أجزاء الواجهات المعمارية وإبراز جماليات الحروف العربية.

٧- الإعتماد على الخطوط العربية الحرة في تجميل الواجهات مع مراعاة الحفاظ على أسسها الإنشائية ليسهل التشكيل الجمالى بها في إنتاج تصميمات معاصرة تثرى من واجهات العمارة المصرية منخفضة التكاليف.

٨- الإعتماد على خامات التشطيبات المعاصرة الخاصة بواجهات العمارة المصرية في تجميل المباني منخفضة التكاليف لتتفق وواجهات المباني المعاصرة ، وتتناسب وتكلفة التشطيبات الخاصة بالواجهات، مع مراعاة الوصول إلى أفضل وأيسر الطرق لتنفيذها بصورة تحقق الجانب الجمالى بالواجهات.

٩- الإعتماد على المجموعة اللونية المستخدمة في تشطيب الواجهات المعمارية المصرية المعاصرة، حتي تكون الواجهات متوافقة لونيا مع ما حولها من مباني.

د- العوامل موضع التطبيق :

ويعني بها المتغيرات موضع التطبيق والتى توصل إليها الباحث من نتائج التحليل السابق بالإضافة إلى المقترحات الجديدة التى يعرضها الباحث لإثراء عملية التجريب ، وسوف يقدم الباحث تلك المتغيرات من خلال عرضها في مجموعة من الجداول التى تتيح إنتخاب بعضها في كل حالة تجريبية لتكون بمثابة حدود لكل تطبيق،

كما أن هذه الطريقة تتيح عددا كبيرا من المتغيرات التى يمكن الاعتماد عليها من خلال التباديل والتوافيق بين معطيات تلك الجداول.

١-جدول يوضح المحاور الإنشائية التى يمكن الاعتماد عليها :

	رأسي	أفقي	مائل	منحنيات
رأسى				
أفقي				
مائل				
منحنيات				

٢-جدول يوضح المقومات التشكيلية للخط العربي :

	المد الرأسى	البسط الأفقي	التشابك والتضفير	الليونة والمطاطية	علامات التشكيل	العجم	الترو ية	تعدد شكل الحرف الواحد	التحريف والتحوير	علامات الترقيم
المد الرأسى										
البسط الأفقي										
التشابك والتضفير										
الليونة والمطاطية										
علامات التشكيل										
العجم										
التزوية										
تعدد شكل الحرف الواحد										
التحريف والتحوير										
علامات الترقيم										

٣-جدول يوضح نظم صياغة الخط العربي :

	حروف حرة منفردة	حروف داخل أشرطة محددة	حروف داخل مساحات محددة	حروف مجمعه فى كلمات
حروف حرة منفردة				
حروف داخل أشرطة محددة				
حروف داخل مساحات محددة				
حروف مجموعة فى كلمات				

٤- جدول يوضح نظم تحقيق البعد الثالث الإيهامي :

	التدرج في حجوم العناصر	المنظور الايزومترى	المنظور القائم على نقاط التلاشي	التراكب بين الحروف
التدرج في حجوم العناصر				
المنظور الايزومترى				
المنظور القائم على نقاط التلاشي				
التراكب بين الحروف				

٥-جدول يوضح أنواع أعمال التشطيبات الخاصة بالعمارة المعاصرة :

	تكسية الرخام	تكسية القاشاني	تكسية قوالب الجص	بياض الفطيسة	بياض الطرطشة	دهانات الزيت	دهانات الكومبليكو	التشكيل المباشر بالجص
تكسية الرخام								
تكسية القاشاني								
تكسية قوالب الجص								
بياض الفطيسة								
بياض الطرطشة								
دهانات الزيت								
دهانات الكومبليكو								
التشكيل المباشر بالجص								

تعـد الجداول السابقة بما احتوته مجموع المتغيرات التى سيستند إليها الباحث فـي تطبيقاته العملية المراد تحقيق أشكال جمالية لواجهات العمارة المصرية منخفضة الـتكاليف مـن خلالهـا، حيـث يتم اختيار مجموعة من تلك المتغيرات في كل حالة لاسـتثمارها فـي التطـبيق العملى على النموذج المراد إثراء الجانب الجمالى به، مع مـراعاة استخدام الحروف العربية الحرة في أجراء تلك التطبيقات، وعدم التركيز على المحتوي اللغوى للتصميمات بل الاهتمام بالجانب التشكيلي الجمالى لتلك الحروف، ويتم عمـل التصـميمات من خلال استخدام مجموعات لونية متوافقة مشتقة من المجموعة اللونية المستخدمة في تشطيب واجهات العمارة المصرية المعاصرة.

هـ- إجراءات التطبيق العملى:

يوضـح الباحث في هذه النقطة الخطوات والإجراءات التى سيتبعها في أجراء التطبيقات العملية.

١- اختيار النموذج المراد التطبيق عليه، وعرض أسباب اختياره.

٢- وصف النموذج المختار من حيث أسسه البنائية - عناصره المعمارية - نسبه الإنشائية - مساحته - شكل العام - تشطيبه الخارجي.

٣- إنتخاب مجموعة المتغيرات التى سيستعين بها الباحث في أجراء كل تطبيق.

٤- القيام بعمل إنفراد هندسي للنموذج حتي يسهل وضع التصميم المقترح عليه.

٥- القيـام بعمـل رسوم تحضيرية (اسكتشات) بهدف الوصول إلى أصلح صورة جمالية ملائمة للواجهة المراد تجميلها.

٦- القيام بعمل رسم للنموذج المعمارى بصورة مجسمة على جهاز الحاسب الآلى وباستخدام برنامج (Free Hand) الخاص برسم المجسمات وعمل منظور له من هلال برنامج (3D Studio) لرؤيته من عدة زوايا.

٧- ادخـال التصـميم المنـتخب من الاسكتشات السابقة إلى جهاز الحاسب الآلى لوضـعـه عـلى الـنموذج المجسـم ، بواسطة جهاز نقل الصور (إسكنر -

Skaner) ، مع تلوين التصميم باستخدام برنامج (Foto Shop)

٨- لصــق التصــميم المقــترح عــلى النموذج ورؤيته من عدة زوايا ، واجراء التعديلات المناسبة له والتى تكفل له تحقيق الترابط بينه وبين النموذج.

٩- تلوين النموذج بالألوان المناسبة ، واكسابها تأثير الخامات والتقنيات المقترحة.

١٠- أخــذ عيــنات مطــبوعة للنموذج من زوايا مختلفة عن طريق جهاز الطباعة الخــاص بالكمــبيوتر (Printer) لعرضــها على المشاهد للتحقق من فروض البحث.

ثانيا : أجراء التطبيقات العملية على النموذج المقترح :

يــتعرض الــباحث في هذه النقطة للنموذج الذى تم اختياره لاجراء التطبيقات العمــلية عليه، مع عرض توصيف فني كامل له للتعرف على مواصفاته، ثم القيام بعد ذلك بإجراء التطبيقات العملية مع عرض لتلك التطبيقات والصورة التى يحققها الباحث من خلال استثمار معطيات الخطوط العربية وجمالياتها للنموذج المقترح.

١- تحديد النموذج المقترح ووصفه الفني :

فــي هــذه الــنقطة يــتعرض الباحث للنموذج الذى تم اختياره من العمارات المصرية منخفضة التكاليف في مدينة ٦ أكتوبر بغرض أجراء التطبيقات العملية عليه ، وهــو الــنموذج الــثالث الذى سبق تعريفه في الفصل الثاني ، وسوف يوضح الباحث أسباب اختياره ومواصفاته وقياساته ونسبه وذلك من خلال ما يلي:

أسباب اختيار النموذج الثالث للتطبيق العملي :

- كــبر مســاحة هذا النموذج حيث يجمع حوالى (٤٠) وحدة سكنية في المبني الواحد.
- قيــام المصمم المعمارى بالإستفادة من شكل المفروكة الإسلامية في التخطيط العام للنموذج.
- وجــود مســاحات مستوية كبيرة في واجهاته الخارجية وخلوها من أي عمق

فراغي.

- إنـــتظام الوحـــدات فـــي الـــتوزيع العـــام لها داخل الموقع وتساوي مساحاتها والمسافات فيما بينها.
- إرتفاع قيمة المبلغ المستحق للتشطيب الخارجي الجمالى للواجهات وفقا للنسبة القانونية المقررة والتى تبلغ ٢% من القيمة الاجمالية لتكلفة المبني.
- إســـتواء الأســـطح الخارجية لواجهات المبني نظرا لتغطيتة بطبقة من البياض الاسمنتي – المحارة(*).

كـــل تـــلك الـــنقاط تفسر أسباب اختيار الباحث لهذا النموذج لتوصيفه واجراء التطـــبيقات العمـــلية عليه، بل ويعطي فرصة لاستغلال التصميمات الزخرفية الجمالية التى سيقوم الباحث بوضعها في الجزء العملى بالبحث وتطبيقها عمليا في الواقع.

الوصف الفني للنموذج الثالث وواجهاته :

ويقوم الباحث بعملية التوصيف الفني وفق نقاط محددة كالموقع العام، التخطيط العـــام لأحـــد الوحـــدات وعلاقـــته بـــالوحدات المجاورة، القياسات والنسب بالنموذج، الواجهـــات الخارجية ومكوناتها وتركيبها الهندسي ، تشطيب الواجهات وخاماتها، وذلك للوصول إلى وصف دقيق لهذا النموذج وعلاقة أجزاءه ببعضها ، والبدء في البحث عن حلول تصميمية زخرفية ملائمة له تحقق البعد الجمالى والهوية القومية المميزة له.

(*) الـــبياض الاســـمنتي .. المحـــارة Mortar : هو أحد مراحل التشطيب المعماري للحوائط ويـــتكون من خامات الرمل والأسمنت والجص بنسب معينة ، ثم يغطي كطبقة على الحوائط المبنية بالطوب لإعطائها ملمس ناعم منتظم يسهل معه إضافة اى تشطيبات أخرى كالدهانات والتصـــميمات الزخـــرفية، ويـــتم مـــن خلال مرحلتين اساسيتين هما البطانة ، والضهارة (التشطيب).

أ-الموقع العام – The General Site :

يقــع الــنموذج فــي المجاورة الثانية بالحي السادس بمدينة ٦ أكتوبر ، على الطريق الرئيسي الفاصل بين الحي السادس والمنطقة الصناعية بجوار سنترال المدينة ، يحيــط بــه من الناحية الشمالية الغربية النموذج الرابع (الصيني) ومن الجنوب الشرقي الــنموذج الأول ومــن الشمال الشرقي النموذج الخامس ومن الجنوب الغربي الطريق الفاصل بين النموذج والمنطقة الصناعية.

ب-التخطيط العام – The General Plan – **للمبنى وعلاقته بما حوله :**

أن تخطيط النموذج قائم على الخطوط المتعامدة الرأسية والأفقية ، والتى تشكل من خلال تقاطعاتها تحديد النموذج من الخارج وكذلك تحديد للوحدات السكنية الموجودة فــي كــل طــابق وعددها ثمانية وحدات ، وهذا بالإضافة إلى تحديد الممرات الداخلية والمســاقط الضوئية – المناور،(*) والنموذج يوضح مدي استفادة المصمم المعماري من معطيات الفن الاسلامي في تصميمة، وذلك من خلال استثمار شكل المفروكة الاسلامية فــي تخطيط المبني وتقسيماته (شكل- ١٠٤أ) والذى يتضح من خلال المربع الصغير بالوســط وشــكل الممــرات وحركــتها حوله، وكذلك في حركة كل وحدتان سكنيتان متجاورتان حول المركز.

وبالنظر إلى الحدود الخارجية للمبني والمحددة لمسطحات الواجهات الخارجية يتضــح لنا تراجع مستوي بعض الاسطح عن الأخرى مما أعطي تأكيد لشكل المفروكة الاسلامية ، وخفف من الصرامة الواضحة للهيئة المربعة للمبني.

وقــد ارتــبطت مباني هذا النموذج ببعضها من خلال ثبات التخطيط العام لها واشكالها الخارجيــة ، وقد وزعت تلك المباني في التخطيط المعماري على هيئة صفوف تفصلها عــن بعضها مسافات مناسبة وخالية من الجهات الاربعة (شكل- ١٠٤ب) بحيث تسمح

(*) المــناور – Spotlight : يقصــد بها المساحات المكشوفة داخل المبني والتى تسمح بدخول الضــوء والهــواء إلى الوحــدات السكنية ، وتوجد دائما في المباني السكنية المجمعة ذات المســاحات الكــبيرة المقسمة إلى وحدات ، وترتفع تلك المناور بارتفاع المبني وتطل عليها النوافذ والفتحات المراد دخول الضوء والهواء النقي من خلالها.

بـــإدراك هيـــئة كل مبنى على حدة وكذلك ادراك اكثر من مبني في توقيت واحد حسب زاوية الرؤية ، مما جعلها تتسم بالفردية والجماعية في آن واحد.

جـ – القياسات والنسب – The Measures and Proportions :

تبـــلغ المســـاحة الكلية لكل مبنى من مباني النموذج الثالث ٦٥٠م٢ تقريبا ، ويبـــلغ طـــول أضـــلع المحيط الخارجي للمبنى ١١٠م٢ تقريبا مقسمة إلى رابعة أجزاء رئيســـية طـــول كـــل منها ٢٧,٥م٢ (شكل –١٠٥أ)، وهو طول كل واجهة عند النظر إليها(شكل – ١٠٥ب) ويبلغ ارتفاع المبني ١٧م٢ مقسمة من الخارج إلى سبعة أجزاء ، الجـــزء الأول ويمـــثل ارتفـــاع مستوي الطابق الأرضي عن مستوي الشارع والجزء الاخيـــر ويمثل ارتفاع السور العلوى لنهاية المبني ويبلغ ١م٢، والخمسة أجزاء الأخرى تمثل الطابق الأرضي والاربع طوابق المتكررة ويبلغ ارتفاع كل منها من الخارج ٣م٢. وبالـــنظر إلى قطـــاع طـــولى إلى احـــدي الواجهات الاربعة الخارجية والمتكررة في أشـــكالها، يتـــبين لـــنا أنها تنقسم في طولها إلى أجزاء متعددة تبعا لاختلاف مكانها في التخطيط العام للمبني راجع (شكل– ١٠٥ب) ونسبة هذه الاطوال إلى بعضها من اليمين إلى اليســـار هي (١ : ٣ : ٣٧/ ١ : ٦ : ٧/٣ ١ : ٧/٥ : ١) على الترتيب ، كما أن نســـبة ارتفـــاع الشرفات بالنسبة إلى ارتفاع كل طابق تبلغ (١ : ½ ٢) وطولها بالنسبة لطـــول الجزء الواقعة فيه أيضا نسبة (١ :٢) ، أما بالنسبة إلى النوافذ في الجزء الكبير من الواجهة فتبلغ (٢ الحوائط : ١ النافذة) في الارتفاع وبنسبة (٢ : ١ : ٢ : ١ : ٤ : ١ : ٢ : ١ : ٢) فـــي الطول حيث (١) هو طول النافذة والباقي الحوائط، وبالنظر إلى تـــلك النسب يتبين لنا أن نسبة الحوائط في الواجهة الواحدة (١٢,٥ : ١) تقريبا بالنسبة للـــنوافذ والشـــرفات ، وهو ما يدل على ملاءمة هذا النموذج للاضافات الزخرفية على حوائطه وخاصة وهي خالية من أي تشكيل أو تصميم جمالي.

د – الواجهات الخارجية – Outside Facades – **ومكوناتها وتركيبها الهندسي :**

أن الواجهات الخارجية هنا هي الاسطح الخارجية للمبني والتى تعرف حسب إتجاهها، وواجهات هذا الطراز الأربعة تعرف على النحو التالي . واجهة شمالية غربية وواجهـــة جنوبية شرقية وواجهة شمالية شرقية وواجهة جنوبية غربية وبالنظر إلى تلك الواجهـــات تتضح مكوناتها واتجاهاتها كما هو مبين في (شكل –١٠٦أ، ب) ومكونات

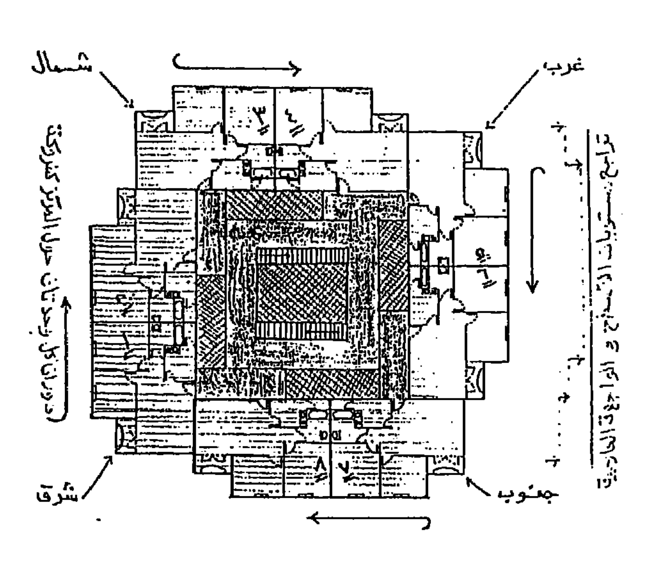
واجهـــات هذا النموذج عبارة عن مجموعة من الاسطح الحائطية تتخلل بعضها فتحات تمثل الشرفات والبعض الآخر تشغله بعض النوافذ ، كما يوجد أربعة مداخل للمبني في الأربع جهات.

وبالـــنظر إلى قطاع طولى لاحدي الواجهات راجع (شكل -١٠٥ب) يتضح لنا وجـــود النوافذ في المساحة الكبيرة البارزة للأمام ، أما الشرفات فنجدها في المساحتان المحيطـــتان بالمســـاحة الكبيرة والمرتدتين عنها إلى الخلف، أما الابع مساحات المتبقية فـــنجدها تخـــلو مـــن أي اشـــغالات ، كما أن تلك المساحات كلها تقوم على الخطوط المـــتعامدة وتـــبدو كمستطيلات رأسية متنوعة المساحات وكذلك النوافذ تأخذ في شكلها نفس التعامد أما الشرفات فينتهي ضلعها العلوى بشكل مقوس إلى الخارج.

هـ- تشطيب الواجهات Coverage Of The facades **– وخاماتها :**

لقد تم تشطيب الواجهات من خلال طبقة بياض اسمنتي (محارة) للحوائط فقط دون إضـــافة اى ألـــوان أو زخارف أو دهانات بل تركت على اللون الرمادي المصفر المميـــز للأســـمنت ، وتم تغطية الشرفات والنوافذ الخشبية بطبقة من الطلاءات الزيتية ذات الـــلون البني المحمر وإن اختلفت بعد ذلك من خلال قاطنيها راجع (شكل- ١٠٦) فظهـــر بعضـــها بالـــلون الاخضـــر والبعض الآخر باللون الاصفر إضافة إلى اللون الأصلي، وبخلاف ذلك لا توجد أى أشكال للتشطيبات مما يؤكد حاجة هذا النموذج إلى حل جمالى سريع يزيد من قيمتها.

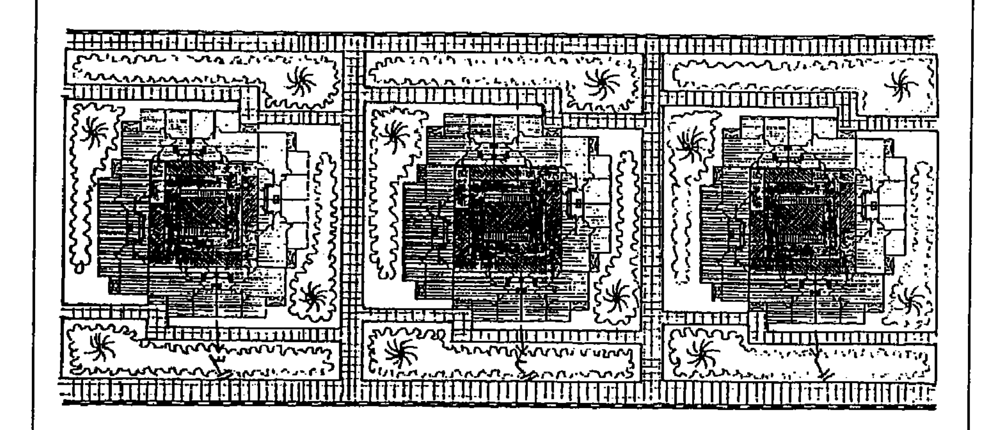
بهـــذا الوصـــف الفـــني حاول الباحث إلقاء الضوء على المشكلة التى تواجهه وتواجه كل مهتم بمجال فن العمارة والمهتمين بمشاكل التلوث البصري عامة والعمارة المصـــرية خاصة. إذ أن مثل هذا النموذج الحديث في بنائه مازال أمامه سنوات عديدة لإنـــتهاء عمـــرة الافتراضـــي، وتركه على هذا الحال سيولد أجيالا تتكيف مع التلوث البصـــري الناتج عنه، وفاقدة للهوية والشخصية المميزة لهذا الفن، وهذا ما دعا الباحث إلى التصـــدي لهـــذه المشكلة من خلال محاولة أيجاد حلول جمالية للواجهات الخارجية للمـــباني بصـــفة خاصـــة، وذلك لكونها وسيلة الاتصال المباشرة بالمتلقين من جمهور المشاهدين للمباني المعمارية.



(شكل –أ) رسم تخطيطي Plan – لأحد مباني النموذج الثالث الاقتصادي بمقياس رسم (١ : ٥٠٠)

الوحدات السكنية — السلالم

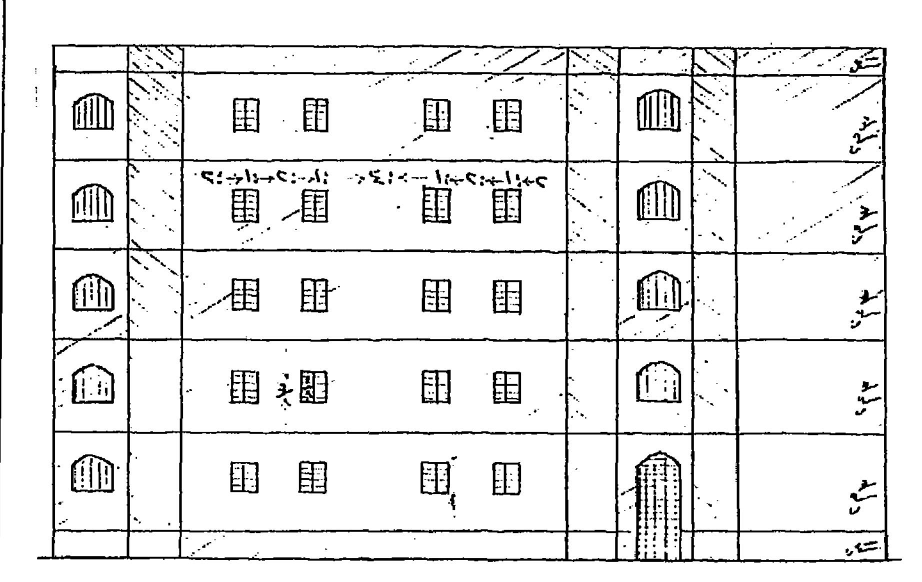
المساقط الضوئية — الممرات



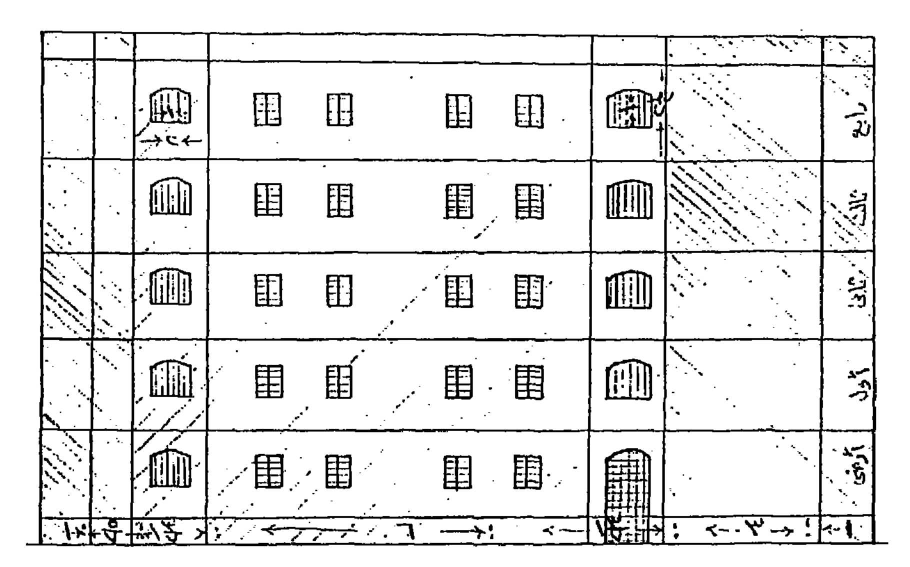
(شكل – ب) رسم تخطيطى Plan – يوضح العلاقة بين مباني النموذج الثالث الاقتصادي بمقياس رسم (١ :١٠٠٠)

شكل (١٠٤)

رسوم توضيحية (من إعداد الباحث)



(شكل – أ) انفراد طولى لربع الطول الكلى لواجهات المبني بمقياس رسم (١ : ٢٥٠) كما يتضح نسبة النوافذ إلى الجدران بالإضافة إلى ارتفاع الطوابق بالمتر المربع

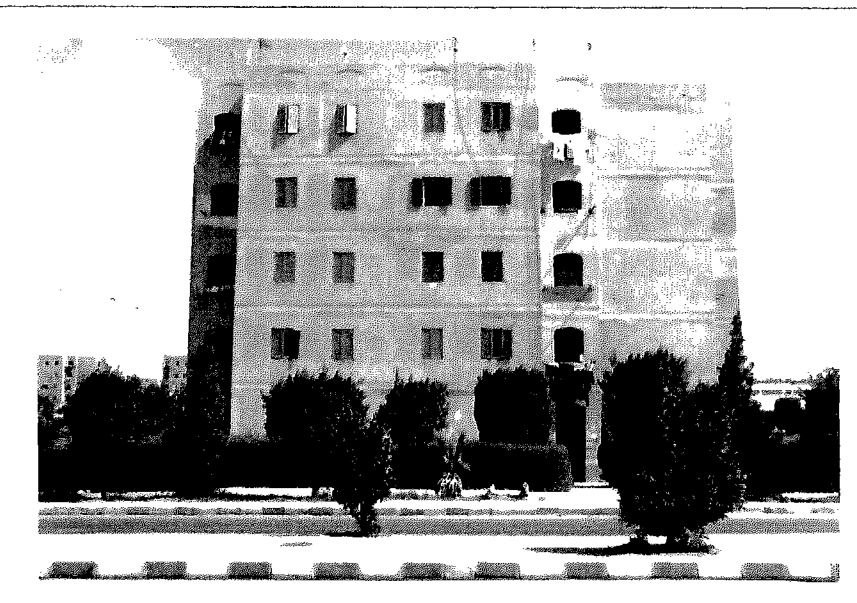


(شكل – ب) قطاع طولى لاحدى الواجهات الخارجية بالمبني بمقياس رسم (١ : ٢٥٠)، يتضح به نسبة أطوال الواجهات إلى بعضها ونسبة الشرفات إلى الجدران الخارجية

النوافذ المدخل الرئيسي الشرفات الجدران

شكل (١٠٥)

رسوم توضيحية (من إعداد الباحث)



(شكل – أ) الواجهة الجنوبية الشرقية للنموذج الثالث ، وتظهر به النوافذ الخشبية والشرفات واحد المداخل الرئيسية للمبني، كما تتضح ألوان طلاءات النوافذ الخشبية واللون الاسمنتي على بقية السطوح



(شكل – ب) الواجهتان الجنوبية الشرقية والجنوبية الغربية للنموذج الثالث ويظهر بها المستويات المتراجعة في أسطح الواجهات

شكل (١٠٦)

صور فوتوغرافية (من إعداد الباحث)

كما أن اختيار الباحث لهذه المشكلة يأتي متمشيا مع ما تنادي به العديد من الهيئات التى تبحث عن الأصالة والهوية في العمارة ، وتتمشي أيضا وآراء أصحاب اتجاه ما بعد الحداثة الذين ينادون بضرورة العودة إلى الأصول التراثية لتكون المنبع الذى يستلهم منه الفنان أفكاره المعاصرة.

٣- التطبيقات العملية :

يقوم الباحث في هذه النقطة بإجراء عدة تطبيقات عملية على النموذج السابق تحديده للتحقق من صحة فروض البحث، وتحديد أهداف التطبيق ، وتحقيق التنوع في الحلول الجمالية الملائمة لواجهات النموذج من خلال استثمار المتغيرات المدونة بالجداول السابق عرضها، والتى تسهم في إعطاء حلولا كثيرة ومتنوعة لإثراء واجهات النموذج الواحد من نماذج العمارة المصرية منخفضة التكاليف ، وسوف يتم ذلك كما يلي:

أ- التطبيق الأول :

يقوم الباحث فى هذا التطبيق بتقديم أحد الحلول التصميمية الملائمة لتجميل واجهات النموذج السابق عرضه (النموذج الثالث منخفض التكاليف بمدينة ٦ أكتوبر) ، وموضحا كيفية إستثمار معطيات المتغيرات موضع التطبيق المدونة بالجداول السابقة ، والتقنيات والخامات المستخدمة بها وذلك على النحو التالى :

*** متغيرات موضع التطبيق :**

تمثل المتغيرات هنا الحدود الخاصة بالتصميم المقترح والتى إنتخبها الباحث من الجداول السابقة وهى كالتالى .

- **المحاور الإنشائية :** الرأسى والأفقى والمائل ، لتحديد الهيكل الإنشائى للتصميم .
- **الصياغات التشكيلية للخط العربى المستخدم :** حروف حرة منفردة ، كلمات وجمل متشابكة .
- **المقومات التشكيلية المستخدمة :** المد الرأسى ، البسط الأفقى ، التدوير ، علامات التشكيل ، علامات الترقيم ، التشابك فيما بين الحروف .

- **النظم المستخدمة لتحديد البعد الثالث الإيهامى :** التدرج فى حجوم الحروف العربية، التراكب بين الكلمات المستخدمة
- **خامات وتقنيات أعمال التشطيب :** تكسية بلاطات القاشانى الملونة ، بياض الطرطشة المحددة بإسطمبات ، دهانات الكومبليكو

*** خطوات التطبيق وإرشاداته :**

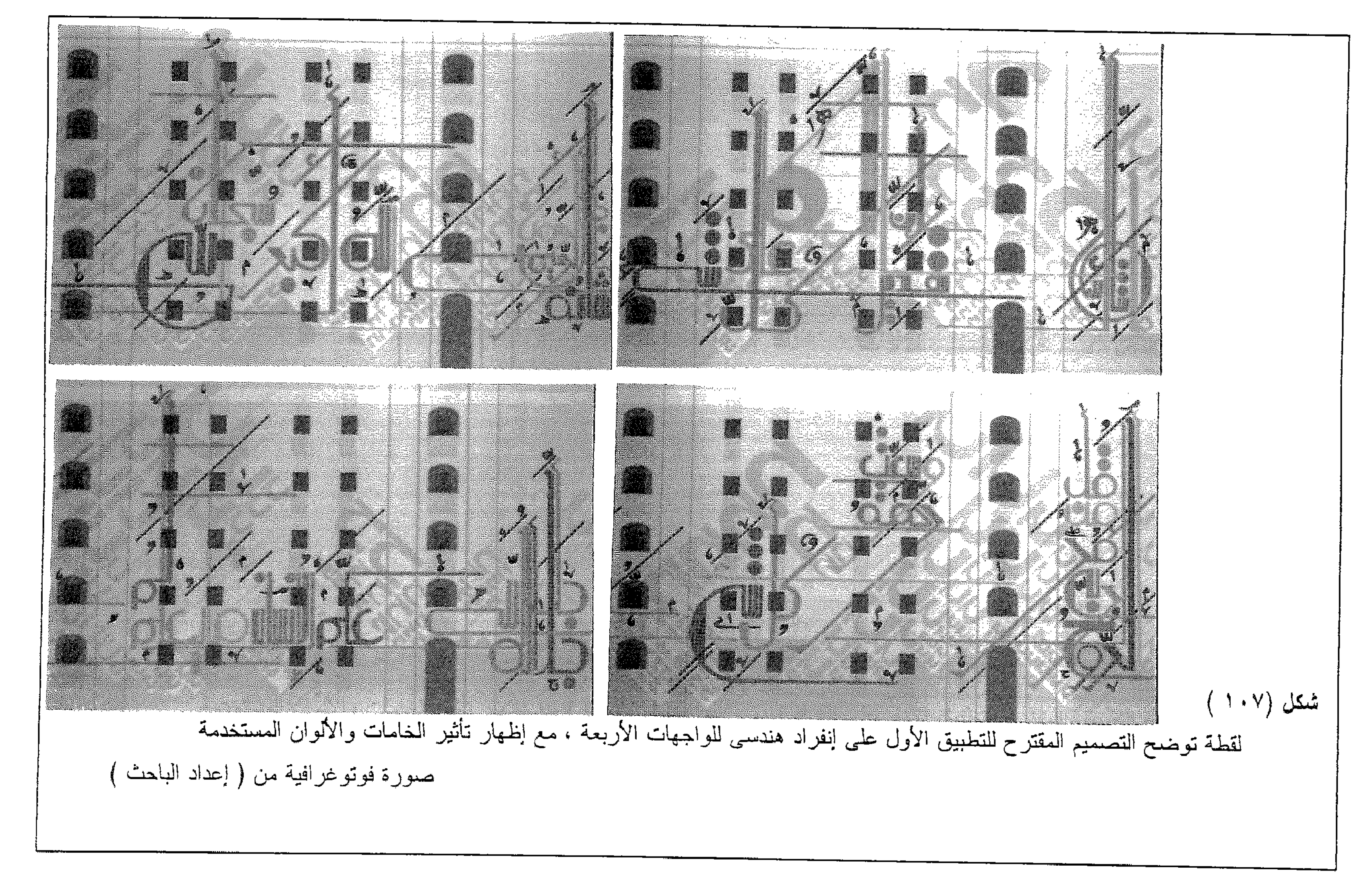
- القيام بعمل إسكتشات (رسوم تجريبية) للتصميم المقترح على إنفراد للواجهات الأربعة المراد تجميلهم مع مراعاة المحاور الإنشائية السابق تحديدها ونظم صياغة الخط العربى ، مع إستثمار المقومات التشكيلية بالصورة التي تحقق أهداف التصميم الجمالية وتحقق الترابط فيما بين أجزاؤه وواجهاته المختلفة .

- إدخال التصميم إلى جهاز الحاسب الآلى عن طريق جهاز نقل الصور (Scaner)، والقيام بعملية إضافة الألوان الملائمة له بإستخدام برنامج(Photo Shop)، التي حددها الباحث للتطبيق الأول باللون الروز (الوردى الفاتح) للأرضيات وإكسابها تأثير الملمس الناعم الخاص بالدهانات ، واللون الروز المتدرج نحو القاتم للحروف المنفردة وإكسابها تأثير الملمس الخشن المحدد بشكل زخرفى متكرر من خلال قوالب تضغط على الحروف لتظهر كبصمة عليها ، مع مراعاة عمل إسطمبات من ألواح الكاوتشوك يفرغ بها أشكال الحروف المراد تكرارها على الحائط بتأثير بياض الطرطشة حتى يكون كمحدد أثناء تنفيذها على الحائط فى التنفيذ الفعلى .

كما إستخدم الباحث مجموعة لونية متوافقة من بلاطات القاشانى لتنفيذ الكتابات المتشاكبة بها وإعطائها تأثير الخامة ، ولكى تحدد كيفية تنفيذها على الجدار الحقيقى ، والألوان هى درجتان من الأحمر الوردى ، ثلاث درجات من الأخضر المزرق ، درجتان من الأصفر، درجة من الأزرق الكوبلت ، درجة من اللون البنفسجى الفاتح .

- يتم بعد ذلك تقسيم التصميم إلى أجزاء كل حسب مساحة الجدار الذى سوف تشغله على النموذج ، وذلك بعد عمل رسم للنموذج على الحاسب الآلى وتجسميه بالشكل المطلوب من خلال برنامج(3D Studio).

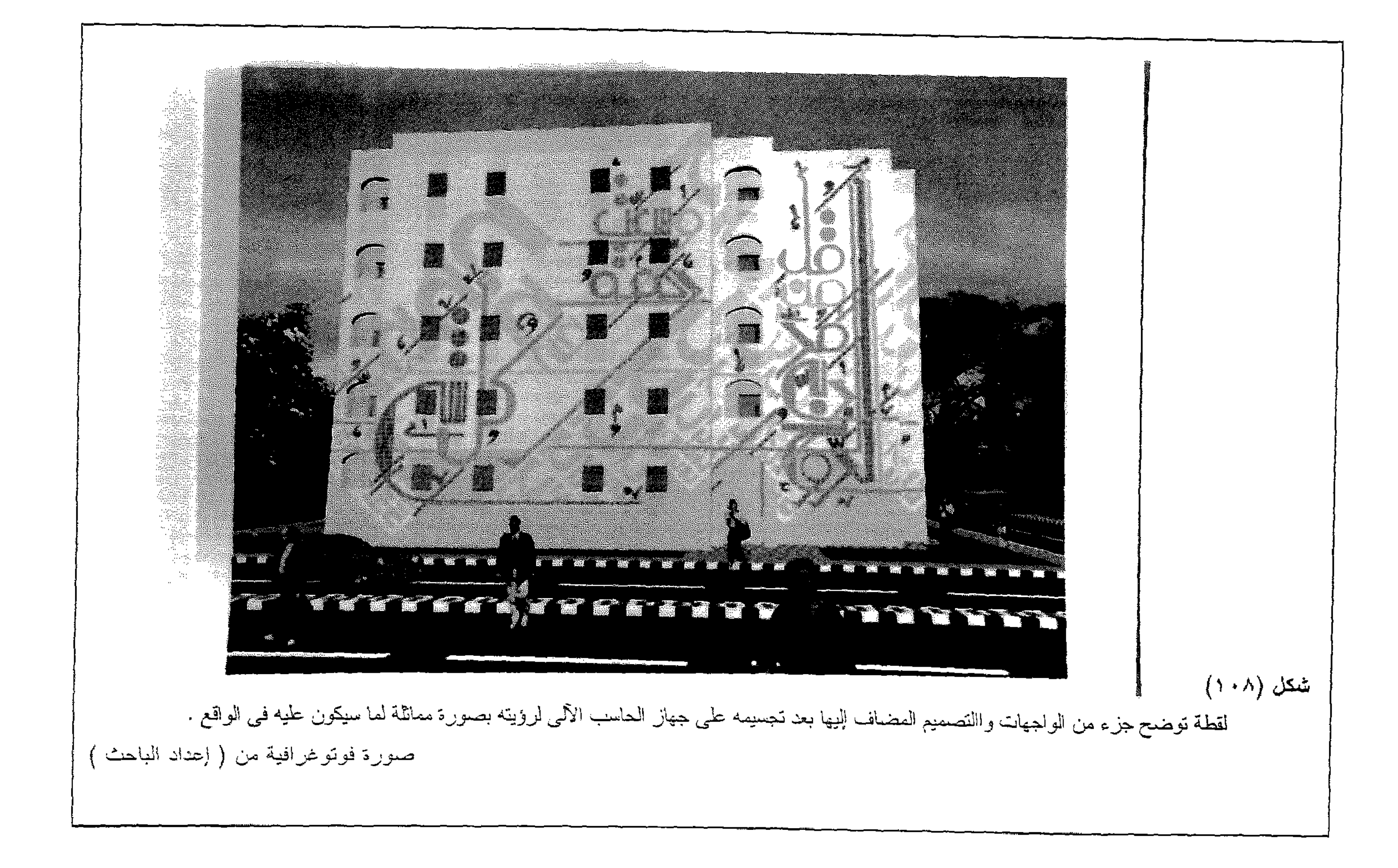
- يقوم الباحث بعد ذلك بوضع التصميم المقترح على النموذج وتحريكه بواسطة جهاز الحاسب الآلى لرؤيته من عدة زوايا وإجراء التعديلات اللازمة لإكسابه الشــكل المطــلوب ، وأخذ عدة لقطات لعرضها بالصورة التي توضح علاقة التصـــميم القـــائم عـــلى الخط العربى بالواجهة المعمارية للنموذج ، كما هو موضـــح فى (الأشـــكال – ١٠٧ إلى ١١٢) والتى توضح التصميم المقترح تـــنفيذه على إنفراد أسطح الواجهة كما توضح عدة زوايا للنموذج المجسم بعد إضافة التصميم إليه بالإضافة إلى شكل يوضح ثلاث نماذج متجاورة مع تغيير ترتيب التصميم على أسطحها للتعرف على علاقة الترابط فيما بينهم من خلال تكرار التصميم .
- يـــراعى عـــند التـــنفيذ الفعلى تركيب بلاطات القاشانى بعد عمل طبقة البطانة للـــبياض الخـــارجى ثـــم عمـــل طبقة الضهارة بعد ذلك ، ويليها عمل بياض الطرطشة للحروف المفردة ثم الطلاء النهائى .



شكل (١٠٧)

لقطة توضح التصميم المقترح للتطبيق الأول على إنفراد هندسى للواجهات الأربعة ، مع إظهار تأثير الخامات والألوان المستخدمة

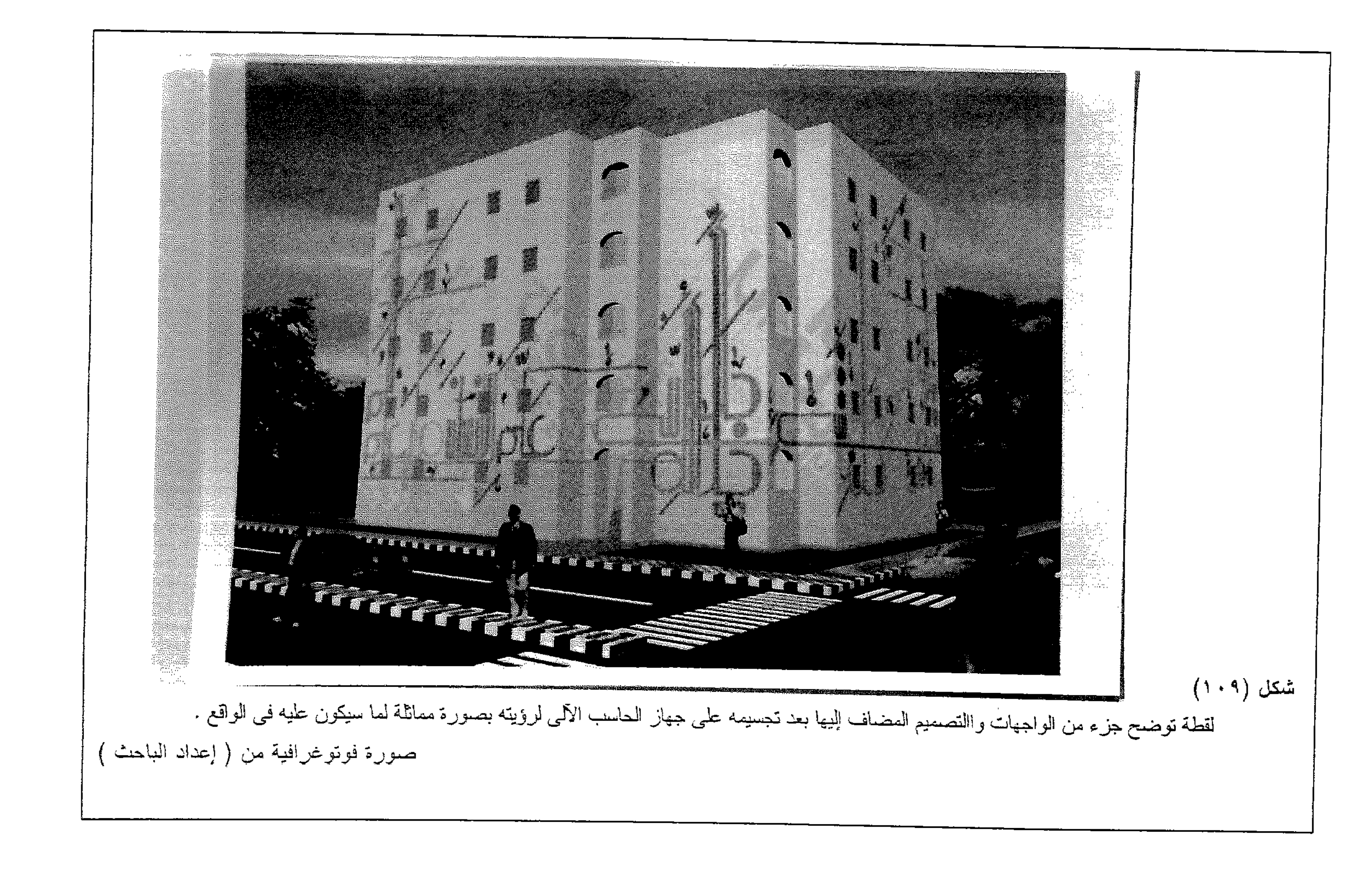
صورة فوتوغرافية من (إعداد الباحث)



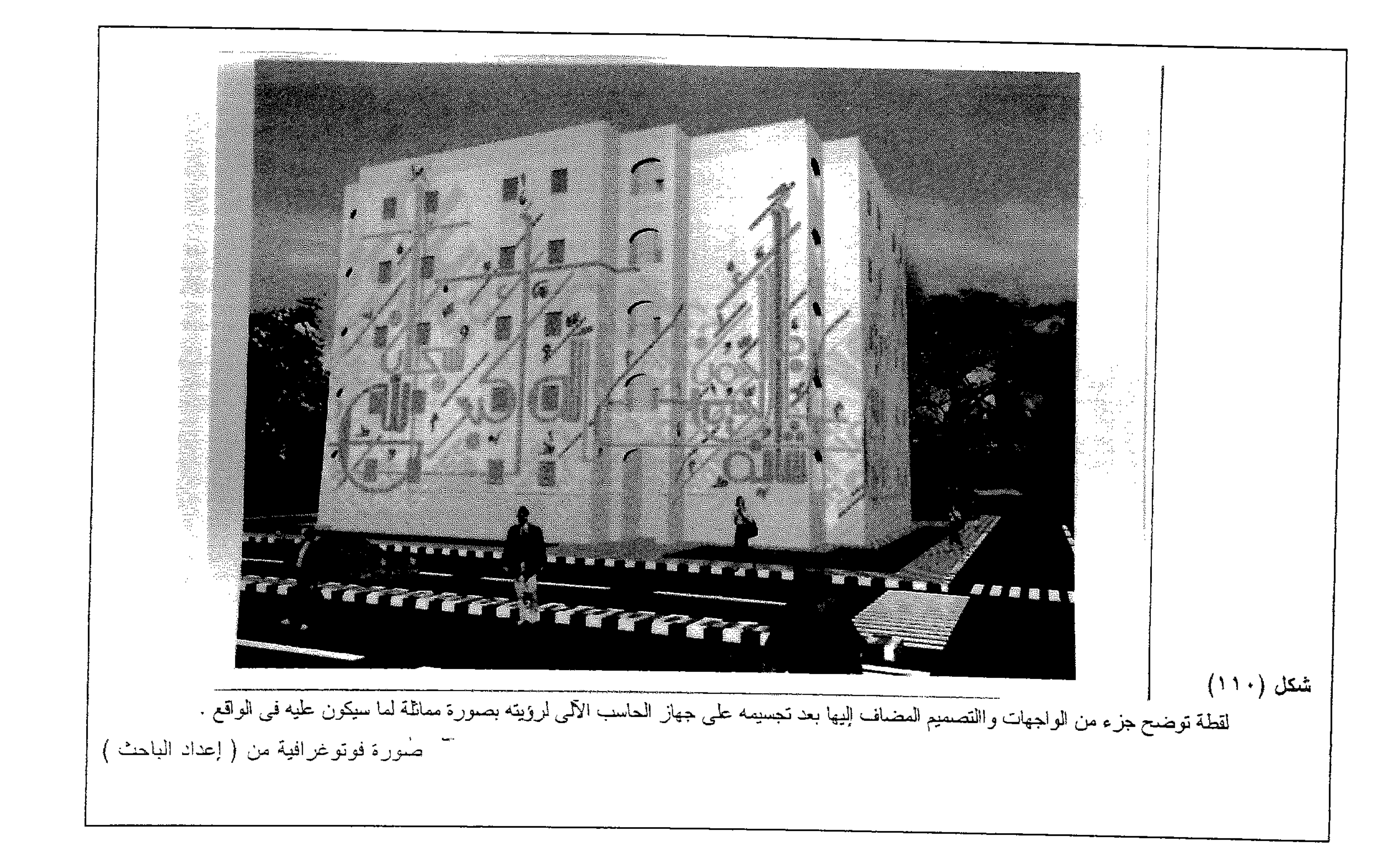
شكل (١٠٨)

لقطة توضح جزء من الواجهات واالتصميم المضاف إليها بعد تجسيمه على جهاز الحاسب الآلى لرؤيته بصورة مماثلة لما سيكون عليه فى الواقع .

صورة فوتوغرافية من (إعداد الباحث)



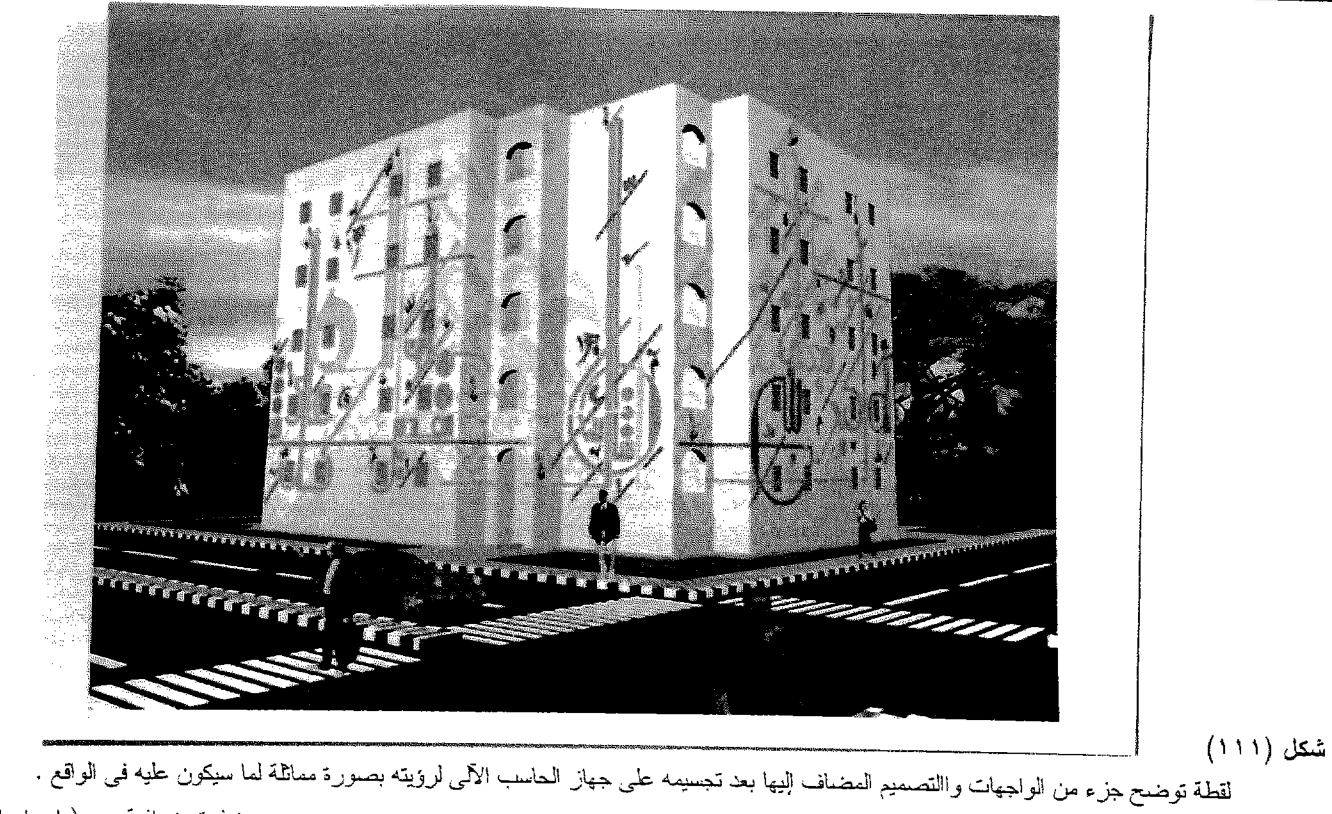
شكل (١٠٩)
لقطة توضح جزء من الواجهات والتصميم المضاف إليها بعد تجسيمه على جهاز الحاسب الآلى لرؤيته بصورة مماثلة لما سيكون عليه فى الواقع .
صورة فوتوغرافية من (إعداد الباحث)



شكل (١١٠)

لقطة توضح جزء من الواجهات والتصميم المضاف إليها بعد تجسيمه على جهاز الحاسب الآلى لرؤيته بصورة مماثلة لما سيكون عليه فى الواقع .

صورة فوتوغرافية من (إعداد الباحث)



شكل (١١١)

لقطة توضح جزء من الواجهات والتصميم المضاف إليها بعد تجسيمه على جهاز الحاسب الآلى لرؤيته بصورة مماثلة لما سيكون عليه فى الواقع .

صورة فوتوغرافية من (إعداد الباحث)



شكل (١١٢)

لقطة توضح ثلاث وحدات متجاورة من النموذج موضح التجريب والتصميم المضاف إليهم مع تغيير أوضاعه على الواجهات لإظهار علاقته على مجموعة متجاورة

صورة فوتوغرافية من (إعداد الباحث)

أ- التطبيق الثاني :

يقوم الباحث فى هذا التطبيق بتقديم أحد الحلول التصميمية الملائمة لتجميل واجهات النموذج السابق عرضه (النموذج الثالث منخفض التكاليف بمدينة ٦ أكـتوبر) ، وموضحا كيفية إستثمار معطيات المتغيرات موضع التطبيق المدونــة بالجداول السابقة ، والتقنيات والخامات المستخدمة بها وذلك على النحو التالى :

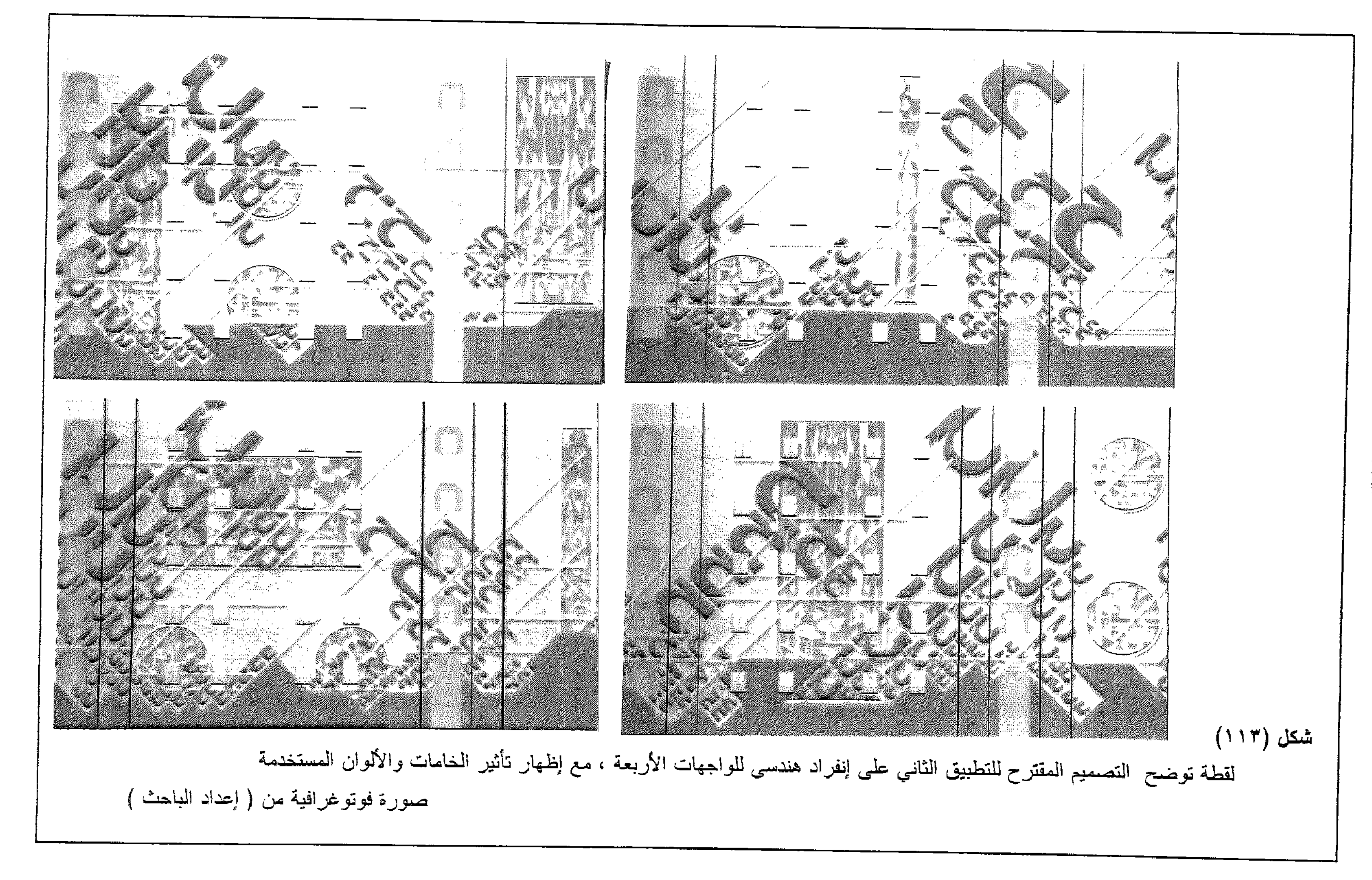
*** المتغيرات موضع التطبيق :**

تمــثل المتغيرات هنا الحدود الخاصة بالتصميم المقترح والتى إنتخبها الباحث من الجداول السابقة وهى كالتالى .

- **المحــاور الإنشــائية :** الرأسى والأفقى والمائل والمنحنيات ، لتحديد الهيكل الإنشائى للتصميم
- **الصياغات التشكيلية للخط العربى المستخدم :** حروف حرة منفردة ، حروف متشابكة مجسمة
- **المقومــات التشــكيلية المســتخدمة :** المــد الرأسى ، التدوير ، التشابك فيما بين الحروف ، التزوية
- **النظم المستخدمة لتحديد البعد الثالث الإيهامى :** التدرج فى حجوم الحروف العربية، التراكب بين الكلمات المستخدمة ، التجسيم بواسطة المنظور الهندسى القائم على نقاط التلاشى
- **خامــات وتقنيات أعمال التشطيب :** استخدام بلاطات من الجص المشكل ، استخدام الطلاءات الزيتية ، استخدام طلاءات بلاستيكية

*** خطوات التطبيق وإرشاداته :**

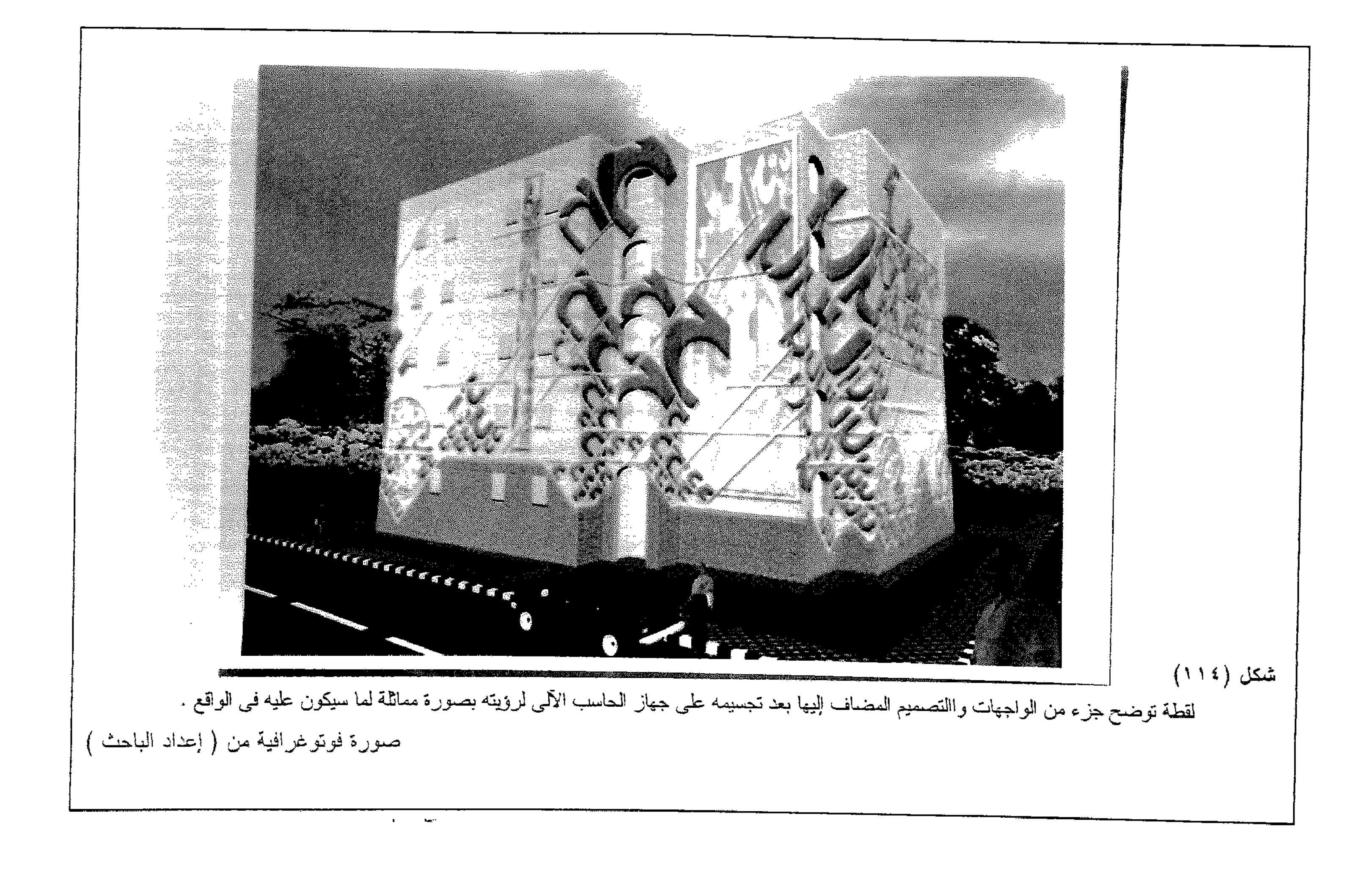
- القــيام بعمــل إسكتشــات (رســوم تجريبية) للتصميم المقترح على إنفراد للواجهــات الأربعــة المــراد تجمــيلهم مع مراعاة المحاور الإنشائية السابق تحديدهــا ونظــم صــياغة الخــط العربى ، مع إستثمار المقومات التشكيلية بالصورة التي تحقق أهداف التصميم الجمالية وتحقق الترابط فيما بين أجزاؤه وواجهاته المختلفة .
- إدخــال التصــميم إلــى جهــاز الحاسب الآلى عن طريق جهاز نقل الصور (Scaner)، والقيام بعملية إضافة الألوان الملائمة له بإستخدام برنامج(Photo Shop) ، التــي حددهــا الباحث للتطبيق الثاني اللون البنفسجى المائل إلى الاصفرار



شكل (١١٣)

لقطة توضح التصميم المقترح للتطبيق الثاني على إنفراد هندسي للواجهات الأربعة ، مع إظهار تأثير الخامات والألوان المستخدمة

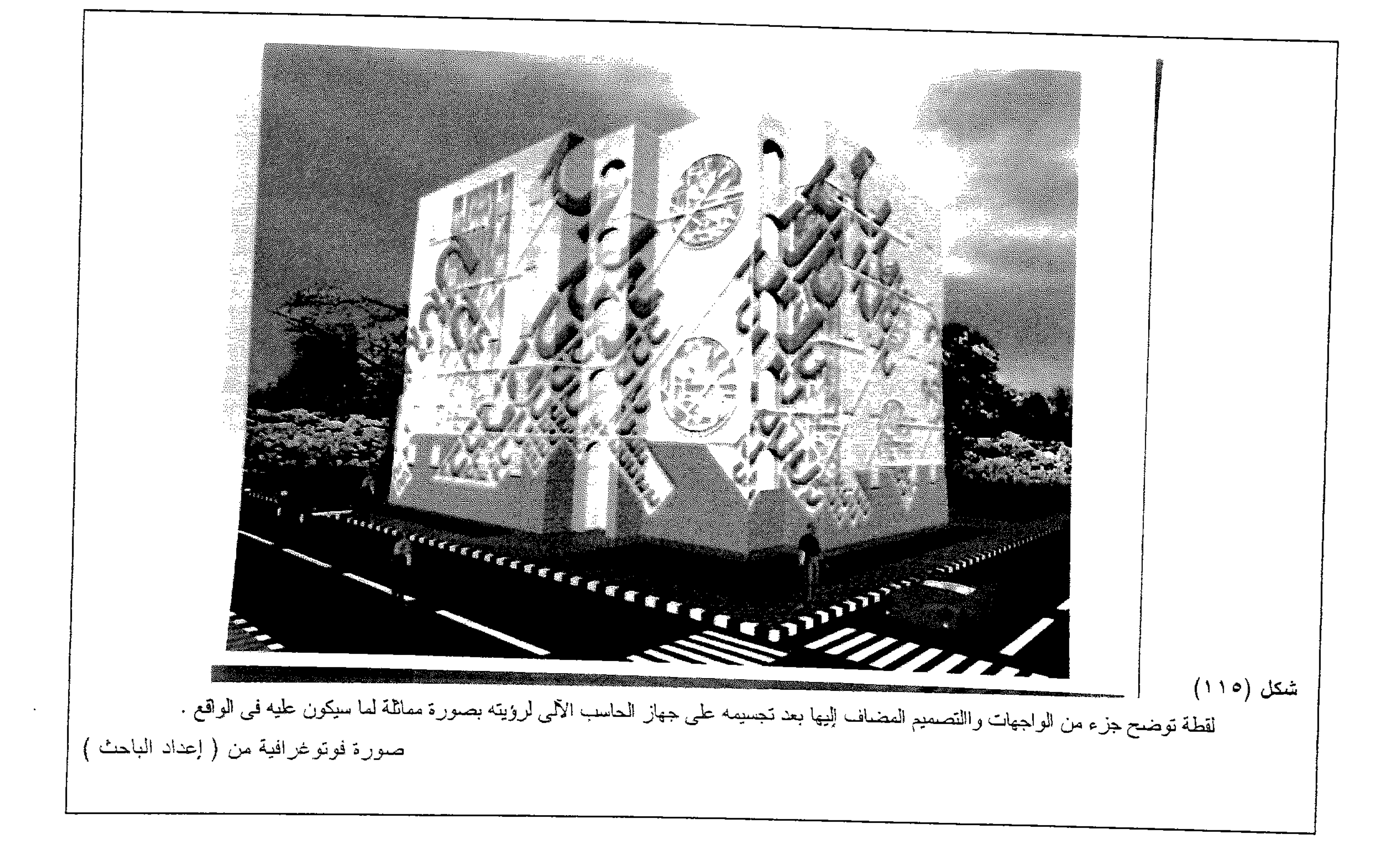
صورة فوتوغرافية من (إعداد الباحث)



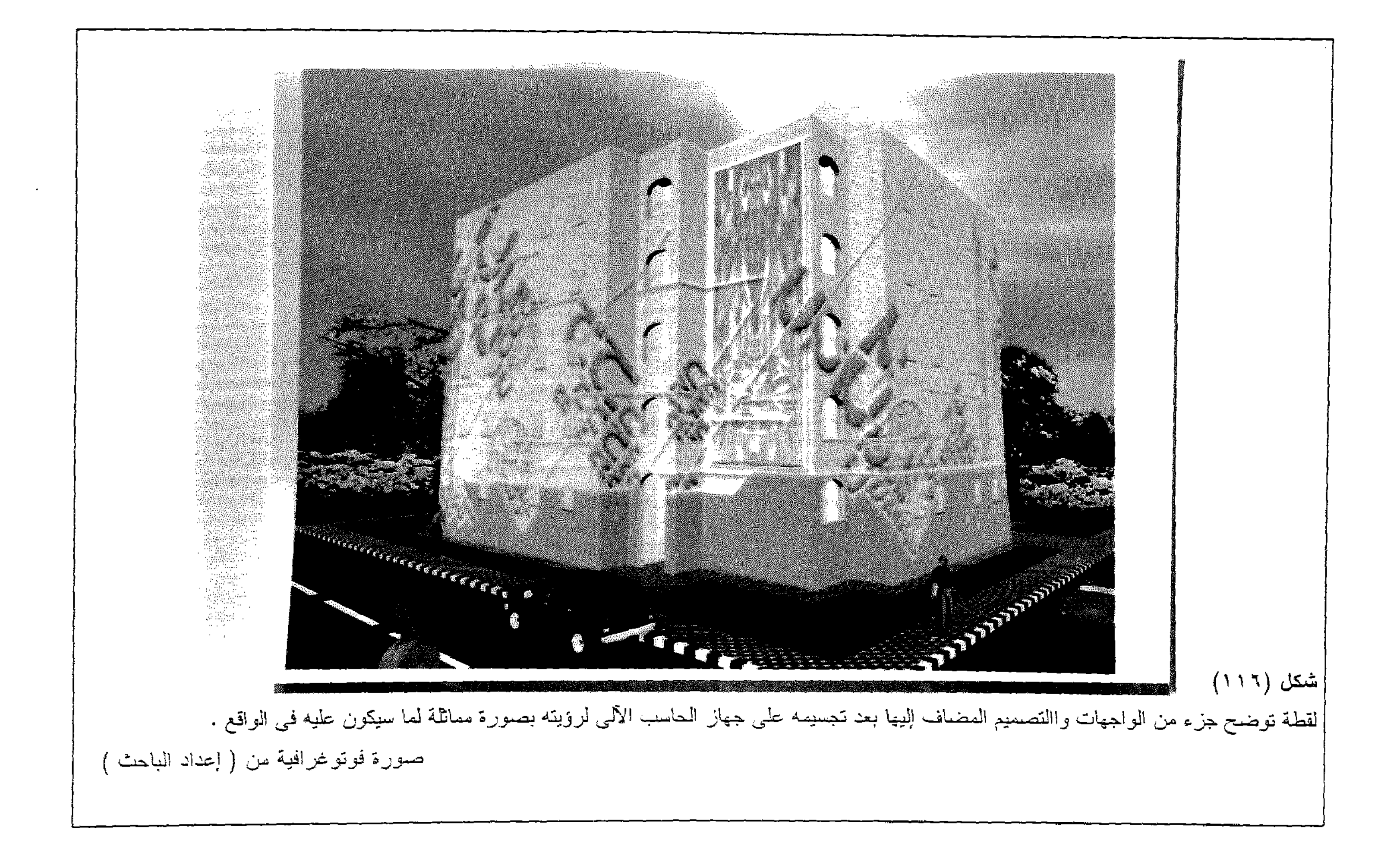
شكل (١١٤)

لقطة توضح جزء من الواجهات والتصميم المضاف إليها بعد تجسيمه على جهاز الحاسب الآلي لرؤيته بصورة مماثلة لما سيكون عليه في الواقع .

صورة فوتوغرافية من (إعداد الباحث)



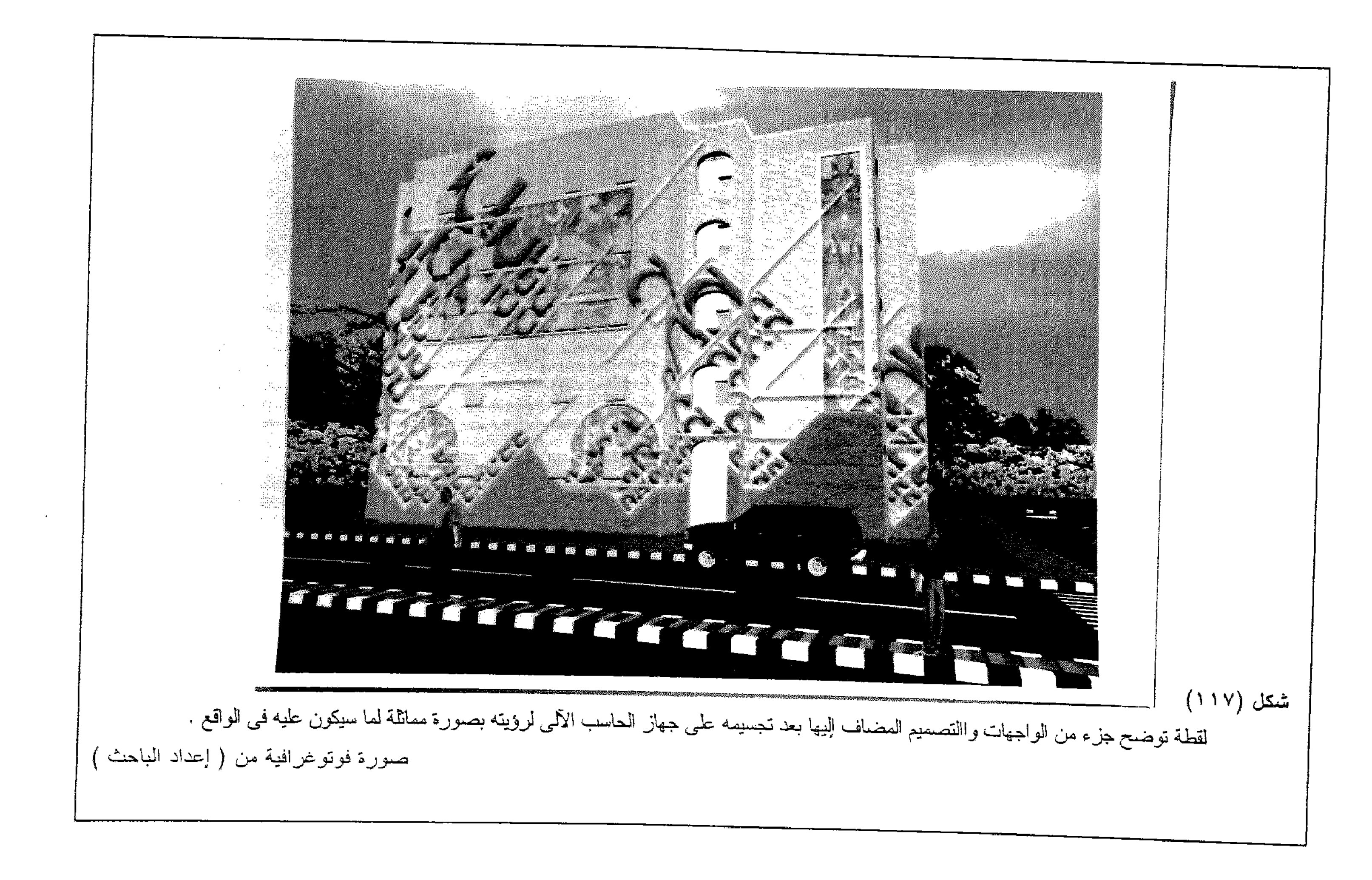
شكل (١١٥)
لقطة توضح جزء من الواجهات والتصميم المضاف إليها بعد تجسيمه على جهاز الحاسب الآلى لرؤيته بصورة مماثلة لما سيكون عليه فى الواقع .
صورة فوتوغرافية من (إعداد الباحث)



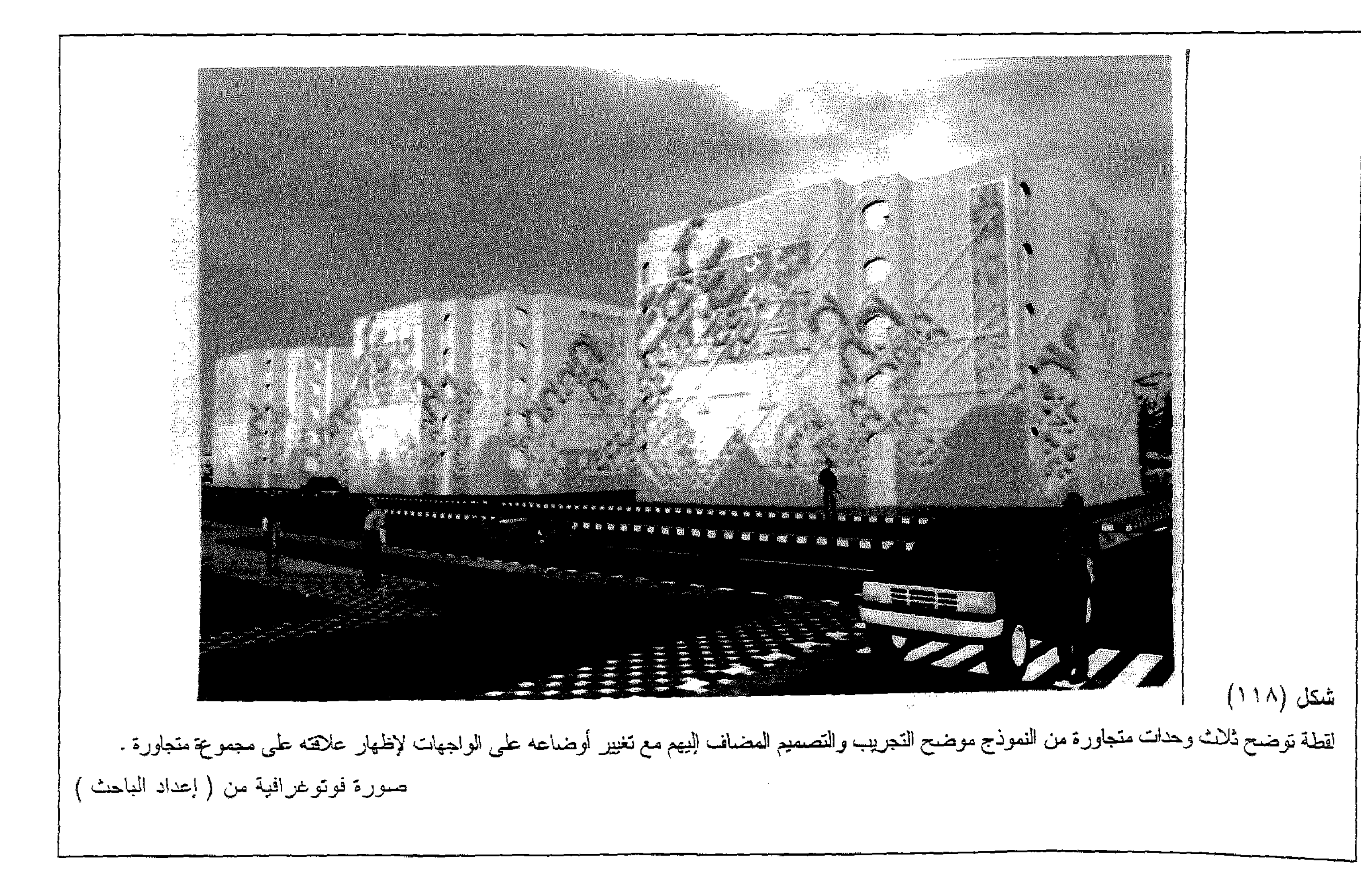
شكل (١١٦)

لقطة توضح جزء من الواجهات واالتصميم المضاف إليها بعد تجسيمه على جهاز الحاسب الآلى لرؤيته بصورة مماثلة لما سيكون عليه فى الواقع .

صورة فوتوغرافية من (إعداد الباحث)



شكل (١١٧)
لقطة توضح جزء من الواجهات والتصميم المضاف إليها بعد تجسيمه على جهاز الحاسب الآلى لرؤيته بصورة مماثلة لما سيكون عليه فى الواقع .
صورة فوتوغرافية من (إعداد الباحث)



شكل (١١٨)

لقطة توضح ثلاث وحدات متجاورة من النموذج موضح التجريب والتصميم المضاف إليهم مع تغيير أوضاعه على الواجهات لإظهار علاقته على مجموعة متجاورة .

صورة فوتوغرافية من (إعداد الباحث)

أ- التطبيق الثالث :

يقوم الباحث فى هذا التطبيق بتقديم أحد الحلول التصميمية الملائمة لتجميل واجهات النموذج السابق عرضه (النموذج الثالث منخفض التكاليف بمدينة ٦ أكــتوبر) ، وموضحا كيفية إستثمار معطيات المتغيرات موضع التطبيق المدونــة بالجداول السابقة ، والتقنيات والخامات المستخدمة بها وذلك على النحو التالى :

* المتغيرات موضع التطبيق :

تمــثل المتغيرات هنا الحدود الخاصة بالتصميم المقترح والتى إنتخبها الباحث من الجداول السابقة وهى كالتالى .

- **المحاور الإنشائية** : الرأسى والأفقى والمائل ، لتحديد الهيكل الإنشائى للتصميم .
- **الصياغات التشكيلية للخط العربى المستخدم** : حروف متشابكة فى أشرطة ، كلمات وجمل متشابكة
- **المقومــات التشــكيلية المســتخدمة** : المــد الرأســى ، البسط الأفقى ، التدوير ، علامــات التشكيل ، علامات الترقيم ، التشابك فيما بين الحروف .
- **النظم المستخدمة لتحديد البعد الثالث الإيهامى** : التدرج فى حجوم الحروف العربية، التراكب بين الكلمات المستخدمة
- **خامــات وتقنــيات أعمــال التشــطيب** : تكسية بلاطات القاشانى الملونة ، التشكيل المباشر والمقولب بالجص ، دهانات الكومبليكو

* خطوات التطبيق وإرشاداته :

- القــيام بعمــل إسكتشــات (رســوم تجريبية) للتصميم المقترح على إنفراد للواجهــات الأربعــة المــراد تجمــيلهم مع مراعاة المحاور الإنشائية السابق تحديدهــا ونظــم صــياغة الخــط العربى ، مع إستثمار المقومات التشكيلية بالصورة التي تحقق أهداف التصميم الجمالية وتحقق الترابط فيما بين أجزاؤه وواجهاته المختلفة .
- إدخــال التصــميم إلــى جهــاز الحاسب الآلى عن طريق جهاز نقل الصور (Scaner)، والقيام بعملية إضافة الألوان الملائمة له بإستخدام برنامج(Photo Shop)

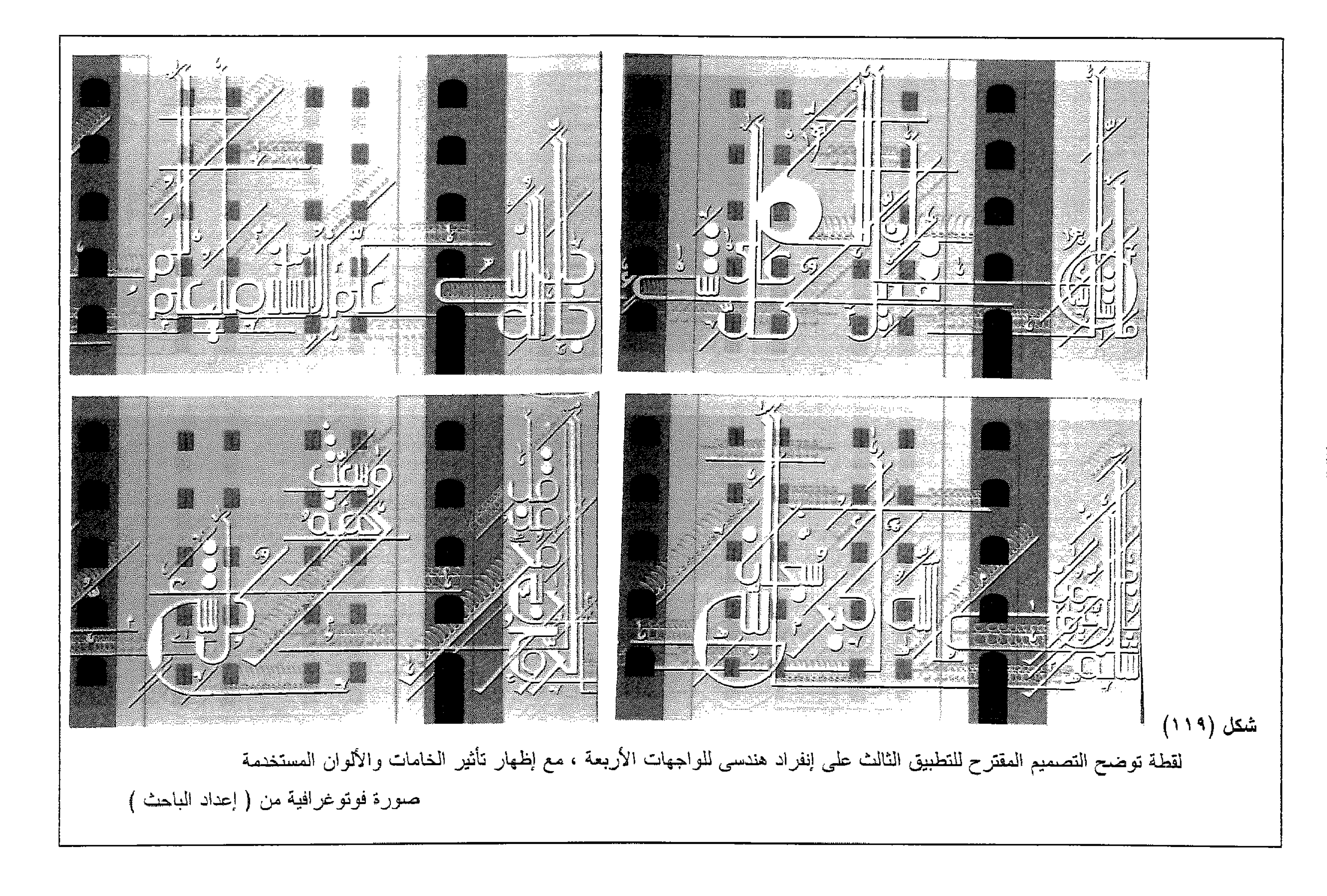
، التـــي حددهـــا الباحـــث للتطبيـــق الثالـــث باللون الأخضر المزرق الفاتح للأرضيات وإكسابها تأثير الملمس الناعم الخاص بالدهانات ، واللون الأخضر المـــزرق القـــاتم لـــبعض المســـاحات المنفذة ببلاطات القاشانى بالواجهة ، بالإضـــافة إلـــى اللـــون الأبيض وهو لون خامة الجص المستخدم فى تشكيل الكتابات البارزة والأشرطة الغائرة على الواجهة .

وقد استخدم اللون الأزرق البترولى فى طلاء النوافذ .

- يـــتم بعد ذلك تقسيم التصميم إلى أجزاء كل حسب مساحة الجدار الذى سوف تشـــغله علـــى الـــنموذج ، وذلك بعد عمل رسم للنموذج على الحاسب الآلى وتجسميه بالشكل المطلوب من خلال برنامج(3D Studio).

- يقوم الباحث بعد ذلك بوضع التصميم المقترح على النموذج وتحريكه بواسطة جهاز الحاسب الآلى لرؤيته من عدة زوايا وإجراء التعديلات اللازمة لإكسابه الشـــكل المطلـــوب ، وأخذ عدة لقطات لعرضها بالصورة التي توضح علاقة التصـــميم القـــائم علـــى الخـــط العربى بالواجهة المعمارية للنموذج ، كما هو موضـــح فـــى (الأشكال – ١١٩ إلى ١٢٤) والتى توضح التصميم المقترح تنفـــيذه على إنفراد أسطح الواجهة كما توضح عدة زوايا للنموذج المجسم بعد إضـــافة التصـــميم إلـــيه بالإضافة إلى شكل يوضح ثلاث نماذج متجاورة مع تغيير ترتيب التصميم على أسطحها للتعرف على علاقة الترابط فيما بينهم من خلال تكرار التصميم .

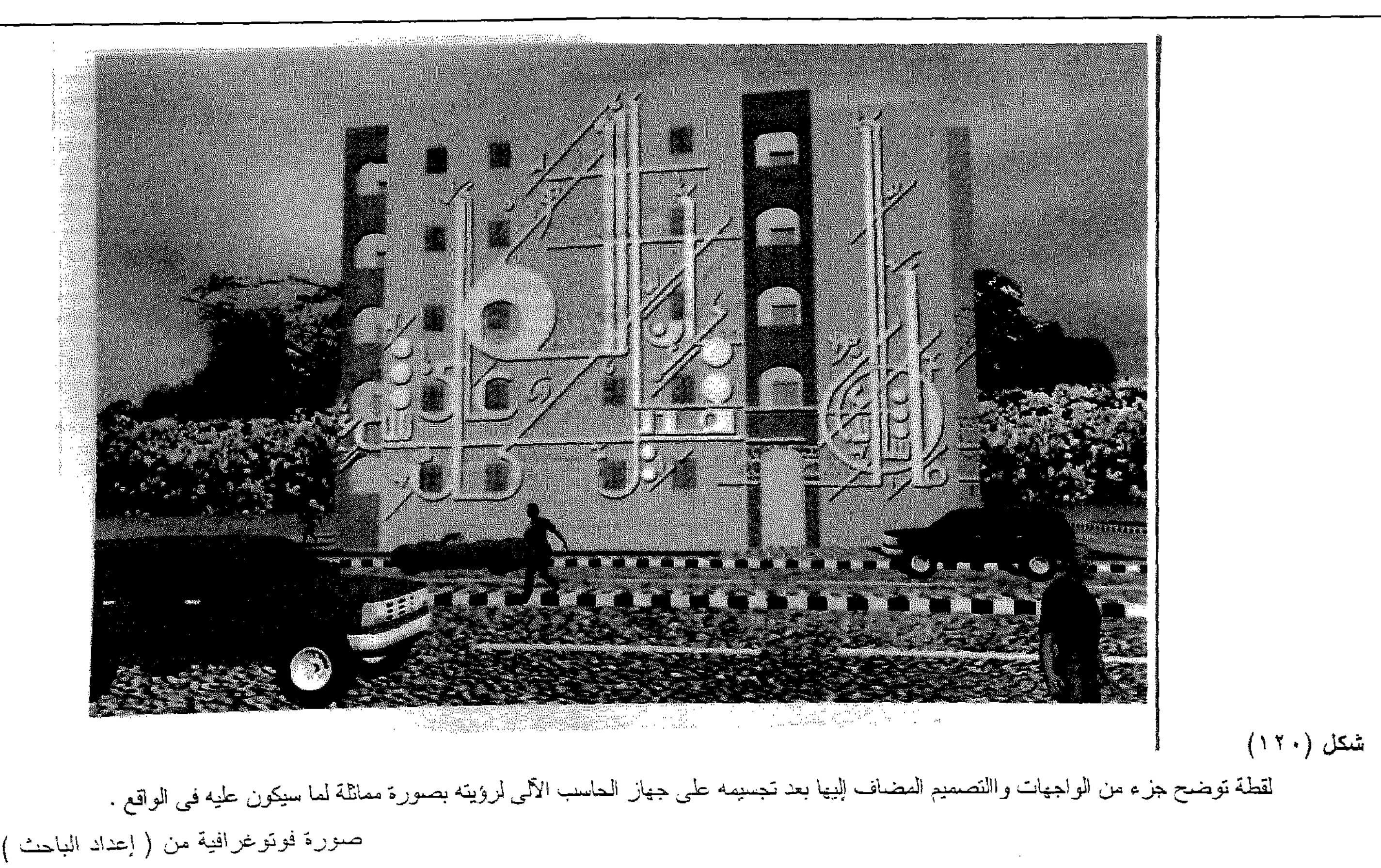
- يـــراعى عـــند التنفـــيذ الفعلى تركيب بلاطات القاشانى بعد عمل طبقة البطانة للبـــياض الخـــارجى ثـــم عمـــل طبقة الضهارة بعد ذلك ، ويليها عمل بياض الطرطشة للحروف المفردة ثم الطلاء النهائى .



شكل (١١٩)

لقطة توضح التصميم المقترح للتطبيق الثالث على إنفراد هندسى للواجهات الأربعة ، مع إظهار تأثير الخامات والألوان المستخدمة

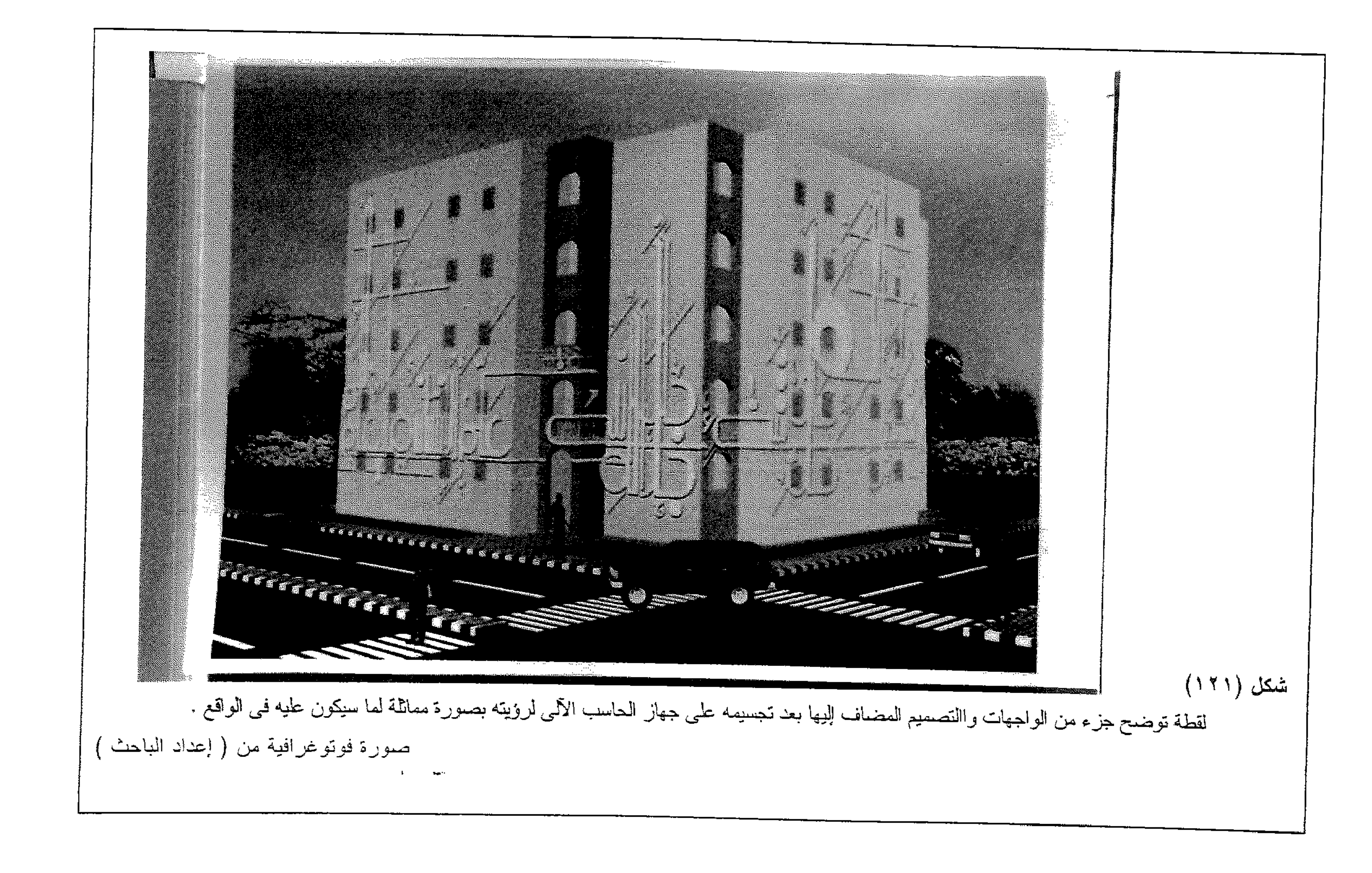
صورة فوتوغرافية من (إعداد الباحث)



شكل (١٢٠)

لقطة توضح جزء من الواجهات والتصميم المضاف إليها بعد تجسيمه على جهاز الحاسب الآلى لرؤيته بصورة مماثلة لما سيكون عليه فى الواقع .

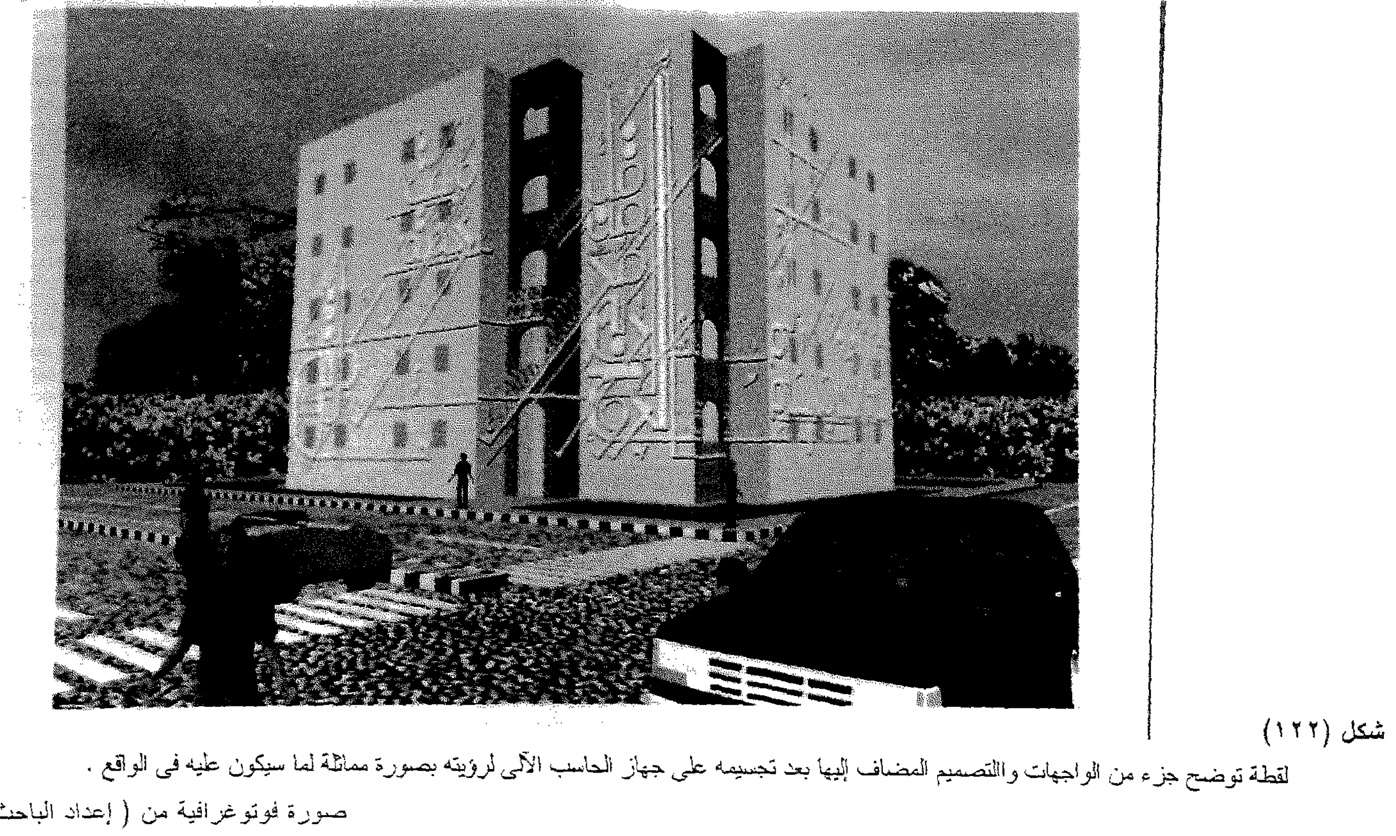
صورة فوتوغرافية من (إعداد الباحث)



شكل (١٢١)

لقطة توضح جزء من الواجهات والتصميم المضاف إليها بعد تجسيمه على جهاز الحاسب الآلى لرؤيته بصورة مماثلة لما سيكون عليه فى الواقع .

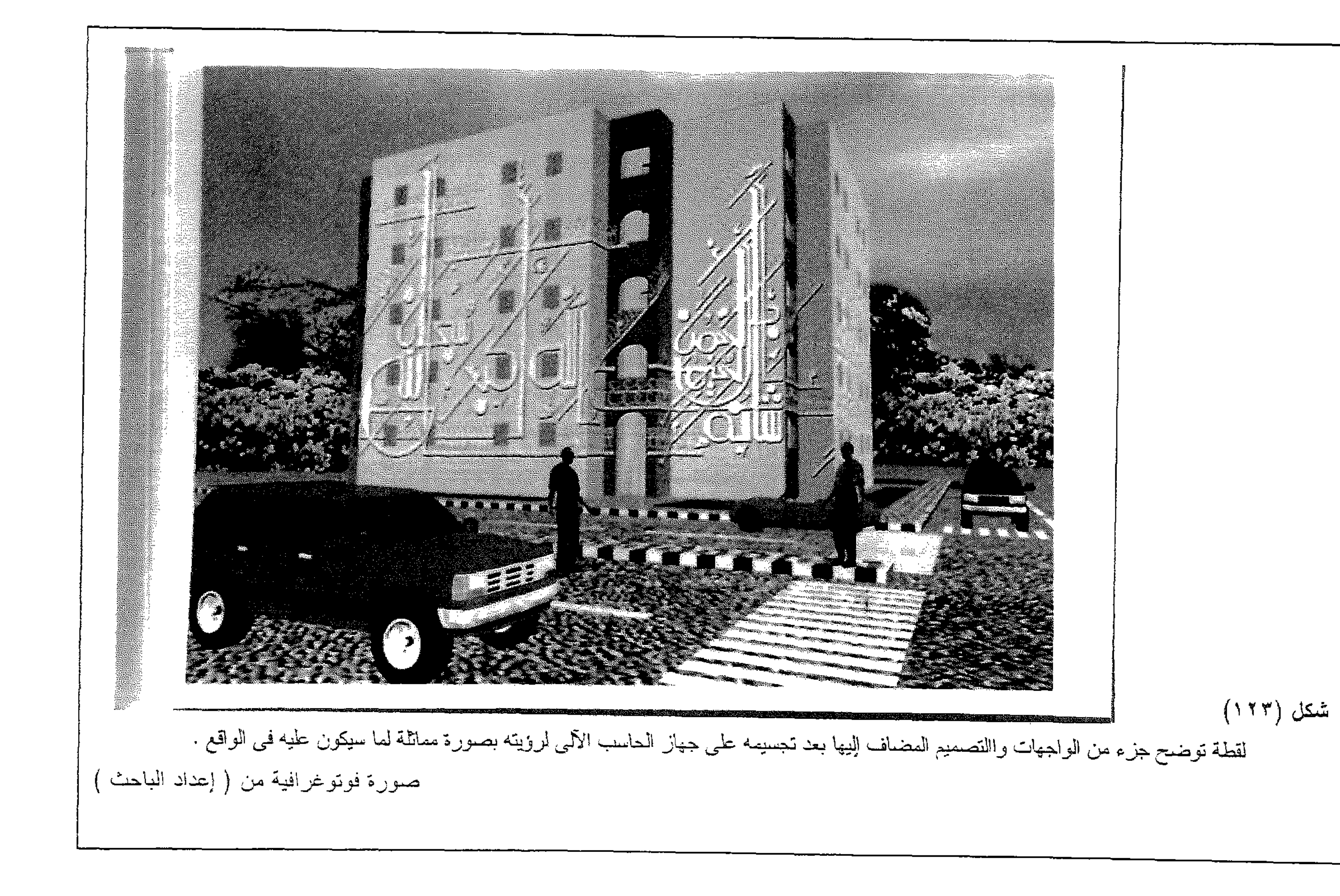
صورة فوتوغرافية من (إعداد الباحث)



شكل (١٢٢)

لقطة توضح جزء من الواجهات والتصميم المضاف إليها بعد تجسيمه على جهاز الحاسب الآلى لرؤيته بصورة مماثلة لما سيكون عليه فى الواقع .

صورة فوتوغرافية من (إعداد الباحث)



شكل (١٢٣)

لقطة توضح جزء من الواجهات والتصميم المضاف إليها بعد تجسيمه على جهاز الحاسب الآلى لرؤيته بصورة مماثلة لما سيكون عليه فى الواقع .

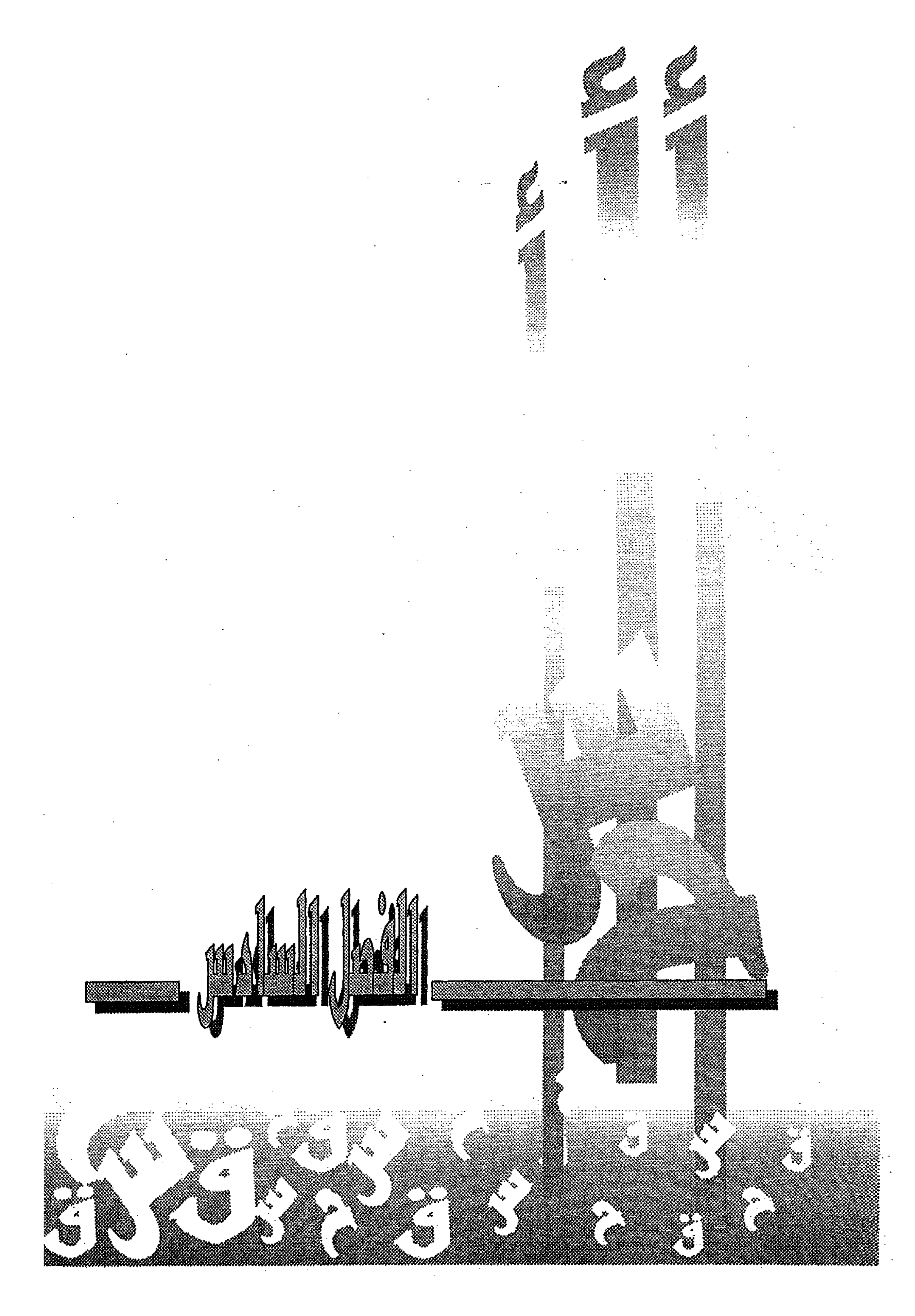
صورة فوتوغرافية من (إعداد الباحث)



شكل (١٢٤)

لقطة توضح ثلاث وحدات متجاورة من النموذج موضح التجريب والتصمي المضاف إليهم مع تغيير أوضاعه على الواجهات لإظهار علاقته على مجموعة متجاورة

صورة فوتوغرافية من (إعداد الباحث)


الفصل السادس

الفصل السادس

نتائج وتوصيات البحث

١- نتائج البحث

أ- نتائج الجانب النظرى

ب- نتائج الجانب العملى

٢- توصيات البحث

النتائج والتوصيات :

ويعـــرض الباحث فيما يلى لأهم ما توصلت إليه الدراسة النظرية والعملية من نتائج يعقبها مقترحات وتوصيات البحث .

أولاً : نتائج البحث :

وتنقسم نتائج البحث إلي قسمين هما :

١- نتائج خاصة بالدراسة النظرية .

٢- نتائج خاصة بالتطبيقات العملية .

١- النتائج الخاصة بالدراسة النظرية :

أ- توصـــل الباحـــث مـــن دراسته التاريخية للعمارة المصرية والحلول الزخرفية التي أضيفت إليها لتحقيق الأبعاد الجمالية والرمزية إلي ما يلي :

- فيما يتصل بهوية العمارة المصرية وما اعتراها من تغريب في بعض الأزمنة توصـــل الباحـــث إلـــى أهـــم الفترات التي أتضحت فيها الهوية المصرية في التصميمات المعمارية وكانت فترة حكم الأسر الفرعونية ، فترة حكم الأقباط ، فترة الخلافة الإسلامية حتى نهاية دولة المماليك .
- جـــاءت العمـــارة فـــي الفـــترات التي ازدهرت فيها محققة للهوية المصرية ومرتبطة بالمتطلبات النفعية والإستطيقية والرمزية .. حيث كانت بمثابة مرآة عكســـت حـــياة وثقافـــة الشعب المصري من خلال ما حملته من زخارف لها وظيفتها الرمزية .
- توصـــل الباحـــث إلى تحديد بداية مشكلة التغريب في العمارة المصرية والتي بـــدأت من فترة حكم أسرة محمد على كما توصلت إلى الأسباب التي أدت إلي ذلك ومنها ، رغبة محمد على في مواكبة علوم وتكنولوجيا العمارة في الغرب ، إنتشـــار أفكـــار إتجـــاه الحداثـــة المعماريـــة ، إنقسام فن العمارة إلى عدة

تخصصـــات وعـــدم قدرتهـــا علـــى تحقيق ترابط يساعد على تحقيق العمارة لمتطلباتها ، الإحتلال الإنجليزي ونشر فكره المعماري .

- توصـــل الباحـــث إلي تحديد أسباب ظهور العمارة منخفضة التكاليف وبدايات ظهورهـــا وفـــي ذلك تبين أن ثورة يوليو وتبنيها لفكر النظام الإشتراكي ساهم فـــي ظهـــور هـــذا الـــنوع من المباني بالإضافة إلي ملاءمته لمواجهة التزايد المستمر في أعداد السكان لسرعة ورخص تكاليفه . وجاء الإنفتاح الإقتصادي بعـــد حرب أكتوبر وظهور الفكر الرأسمالي الذي يهتم بالوظيفة المادية للمبنى وهـــي الســـكن ويغفل بقية وظائفه فكان إنتشار المساكن الإقتصادية التي تتفق وفكر الرأسمالية .
- قـــام الباحـــث بعمل توصيف لمستويات الإسكان في المدن الجديدة وكان ثلاث مســـتويات هـــي الإســـكان المتميز والإسكان المتوسط والإسكان الإقتصادي (مـــنخفض التكاليف) وقد ركز على الإسكان منخفض التكاليف وأوضح فيه صـــغر مســـاحة وحداته السكنية بالإضافة إلى رخص خامات تشطيباته وخلو واجهاتـــه مـــن التنوع في مستوياتها وعدم وجود أي إضافات زخرفية جمالية علـــيها ، وقـــد قدم الباحث حصر لنماذج الإسكان منخفض التكاليف بمدينة ٦ أكتوبر والذى بلغ خمس أنواع من النماذج .
- قام الباحث برصد وحصر الخامات والتقنيات التي شاع إستخدامها في العمارة المصـــرية المعاصـــرة وأهم السمات اللونية والجمالية لها ،وقد إنحصرت في ثـــلاث أنـــواع رئيسية هي تكسية الأسطح ببلاطات الرخام والقاشاني وقوالب الجص المشغول ، والبياض الخارجي للواجهات كبياض الفطيسة و الطرطشة والحجـــر الصـــناعي والمصـــيص ، والطلاءات بأنواعها كالطلاءات ببويات الزيت والجير والكومبليكو والبلاستيك .
- توصـــل الباحـــث إلـــى إيضـــاح مفهـــوم ما بعد الحداثة وما تضمنه من آثار وتطبيقات في مجال العمارة المصرية الحديثة ، وذلك كتمهيد لتبنى فكرة تأكيد العودة إلى الهوية مع الإستمرار فيما يتفق و مفهوم العصر الحالى .

ب-كانت النتائج السابقة بمثابة نتائج عامة اختصت بها العمارة المصرية في الفترات التاريخية المتعاقبة ، أما عن التركيز على العمارة الإسلامية فقد توصل الباحث إلى ما يلى .

- إرتكزت العمارة الإسلامية على مبادئ أو فلسفة خاصة تمثلت في ملاءمة أشكال العمارة وعناصرها مع مبادئ العقيدة الإسلامية ، وإرتباطها بالبيئة المحيطة والمناخ في مختلف البلدان الإسلامية مما أكسبها طابعها المميز .

- قام الباحث بإلقاء الضوء على العناصر المعمارية ، والقيم التصميمية الجمالية لها ، والواجهات المعمارية وأهميتها في العمارة الإسلامية بوجه عام موضحاً الزخارف المضافة إليها ، والخط العربي كأحد أنواع تلك الزخارف وذلك تمهيداً للتعرف على بعض المحاور التي استعان بها الباحث في تحليل نماذج من واجهات العمارة الإسلامية للتعرف على أنماط العلاقة الترابطية فيما بينها وبين الكتابات العربية المضافة إلى أسطحها .

- قام الباحث بإلقاء الضوء على جماليات الكتابات العربية وكيفية إستثمارها في التصميمات الجمالية باعتبارها ركن من ركني البحث الحالى .

- توصل الباحث إلى إيضاح كيفيات المواءمة بين الخط العربى وجماليات العمارة الإسلامية .. وكيفيات وضوابط توظيف الكتابات في العمارة ، مما أفاد في عمل التحليل الجمالي للنماذج المختارة من العمارة الإسلامية .. وقد تمثلت المحاور التي إعتمد عليها في ذلك في ثلاث نقاط هي :

  - المحاور الإنشائية لكل من الواجهة المعمارية والخطوط العربية المضافة لها .
  - أساليب توظيف وصياغة الكتابات العربية على واجهات العمارة الإسلامية .
  - الأثر الجمالى الناشئ من توظيف جماليات الكتابات العربية على واجهات العمارة الإسلامية .

ج- توصـل الباحـث مـن خـلال التحليلات الجمالية والإنشائية للنماذج موضع البحـث- وفـيما يخـتص بالعلاقة الترابطية بين واجهات العمارة الإسلامية وجماليات الخط العربى إلى النتائج التالية :

- أن اسـتخدام الخط العربي لزخرفة واجهات المباني الإسلامية كان إلى جانب وظيفته الإخبارية ذا مغزى جمالي تزيينى .
- أن استخدام الخط العربى في علاقة ترابطية مع واجهات المباني قد تم بحلول متـنوعة إشـتملت علـى الأشرطة ، الجامات ، تغطية الأسطح تغطية كاملة بالكتابات ، شغل الفراغات بالخط العربى ومقوماته التشكيلية .
- أن العلاقـة الترابطـية بيـن واجهـات المباني الإسلامية والعناصر الخطية المسـتخدمة في زخرفتها قد اعتمدت على الخصائص الإنشائية لكل منهما مما أدى إلي تحقيق الوحدة بينهما .
- أن طـرق تطبـيق الكـتابات في الحلول الجمالية قد توافقت مع النظام العام للمبانـي وذلـك مـن خلال إتباع تقنيات وإستخدام خامات ملائمة للأغراض الوظيفية للعمارة .
- أن العمـارة الإسـلامية قـد اكتسبت هويتها نتيجة لتلك العلاقة الترابطية بين الأسس الإنشائية للعمارة وخصائص المفردات المستخدمة في تزيينها وخاصة الخط العربي الذي لعب دوراً أساسياً ضمن المفردات الزخرفية المستخدمة .
- أن الخـط العربي قد لعب دورا هاما ضمن تحقيق الناحية الجمالية والإدراكية للمبنـي ، وأن نظم توظيفه قد أدت إلى قيم تتعلق بتقليل أو زيادة الثقل المادي للمبـنى ، وربـط الاسطح المختلفة ، وتحديد العناصر المعمارية بالواجهات ، شـغل الفـراغات بالواجهة ، وتحقيق نظم إيقاعية حركية ساعدت على حركة عين المشاهد على كافة أجزاء الواجهة وإدراكها .

٣- النتائج الخاصة بالتطبيقات العملية :

وهـــي النتائج التي تتعلق بالمداخل التجريبية والممارسات العملية التي قام بها الباحـــث للإفادة من النتائج النظرية في إستحداث رؤى وحلول تصميمية جديدة للعمارة منخفضة التكاليف . وقد توصل الباحث من خلال الممارسة العملية إلي ما يلى :

- أن الخـــط العربي بما يتضمنه من طواعيات للتشكيل ومتغيرات مختلفة تتعلق بمقوماتـــه يعد مجالا خصباً يمكن إستثماره في تجميل واجهات مبانى العمارة المصرية منخفضة التكاليف .

- أن الخـــط العـــربى يمكـــن أن يوفـــر المـــادة الجمالية التي تساعد على تعدد الصـــياغات والحلول الجمالية المقترحة للمبانى ، والتي يمكن أن تشتمل على شـــغل السـطوح ، أو تحديد العناصر من خلال استخدام الأحرف أو الكلمات ،وأن تغير نوعيات الخط يؤدي إلى تغيير أنماط الإيقاع في كل حالة .

- أن الخط العربى بنوعياته يسمح بتنفيذه بالتقنيات والخامات المتبعة في تشطيب واجهـــات العمارة المصرية المعاصرة ، وأن كل تقنية من تلك التقنيات يمكن أن تغير من الأثر الجمالي للتوظيف .

- ان الخـــط العربـــي يمكـــن أن يلعب دوراً هاماً في تحقيق الترابط بين أجزاء وواجهات المبنى الواحد أو مجموعة المباني المتجاورة .

- أن دور الخـــط العربـــي يمكـــن أن يتركز على تحقيق نمط إيقاعى معين ، أو اعطـــاء الأثر الأدراكي بالثقل أو خفة الوزن ، أو أعطاء الإيهام بتحقيق عمق (بعد ثالث) على المسطح ، أو اكساب الواجهة إيقاعاً حركياً سريعاً ومستمرا على أسطحها .

- ان كافـــة المعطـــيات التـــي توصل إليها الباحث من خلال البحث النظري أو التطبـــيقات العملية تبين إمكانية إستخدام الخط العربي إستخداما تجميليا يساعد على إكساب العمارة هويتها المصرية التي تجمع بين أصالة التراث ومتطلبات المعاصرة ، وأن ذلك يعد بمثابة مثال لإمكانية تحقيق بيئات جمالية لها طابعها

القومى والسياحي .

- ان الجوانـب الجمالـية والرمـزية التـي كانت تهمل في تصميمات العمارة المعاصـرة ، لأسباب تتعلق بسرعة الإنشاء أو التكاليف .. يمكن إيجاد الحلول الملائمة لها والتي تتفق مع الظروف المتاحة .
- أن تحقـيق مـثل تلـك البيئات الجمالية يساعد على تنمية الذوق الجمالي لدى أفراد المجتمع المصري بجميع شرائحه من خلال المعايشة .

ثانياً : توصيات البحث :

إنـتهى الباحـث فـي الدراسـة السابقة إلى عدد من الإعتبارات الهامة يمكن صياغتها في التوصيات التالية :

١- أن الحاجـة ملحـة إلي التفكير في خلق بيئات جمالية لها هوية مصرية وتتفق مع معطـيات العصـر الحـالى .. مما يدفع إلي التوصية بضرورة الإهتمام بالعناصر التراثية وضرورة توظيفها فعليا في العمارة المصرية .

٢- كانـت النتائج التي توصل إليها الباحث بمثابة ضوء على منهجية مقترحة لإكساب العمـارة المصـرية هويـة مميزة ، ويوصى الباحث بمتابعة الإهتمام بهذه القضية والبحـث عن كيفيات وعناصر تراثية أخرى يمكن من خلالها تنويع البيئات الجمالية إعـتماداً علـى تراثنا في الفنون المصرية القديمة والقبطية والإسلامية وما أكثر ما يزخر به من مفردات وحلول .

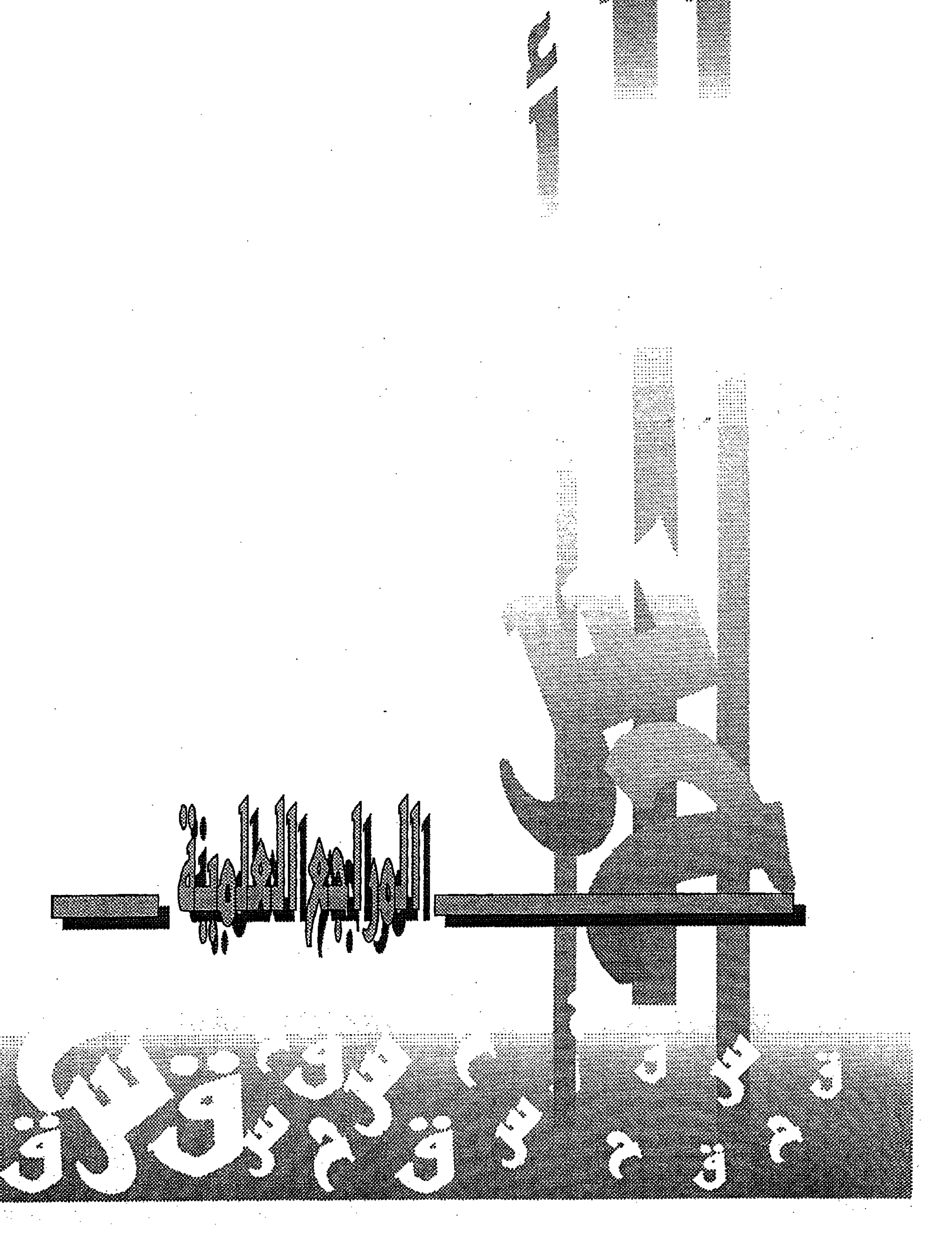
٣- يوصـى الباحث القائمين على التصميمات المعمارية ومسئولى التخطيط بضرورة سـن قوانيـن لها ضوابطها الملزمة خاصة بالجانب الجمالي في تشطيبات واجهات العمارة المصرية المعاصرة ، والتي بدونها لا يمكن إعطاء تراخيص بالبناء .

٤- يوصـى الباحـث بضرورة إيجاد طراز موحد لكل منطقة سكنية يكون معبرا عن الهوية ، وذلك من خلال قوانين ملزمة .

٥- ضـرورة مشـاركة مستشارين جماليين عند إصدار الأحكام وسن القوانين المتعلقة بتصميم وتنفيذ العمارة المصرية المعاصرة .

* إن التوصيات السابقة .. تلقى الضوء على ضرورة السعى إلى تحقيق بيئات جمالية متنوعة تحمل صفة الأصالة والمعاصرة ، وتكسب أو تزيد من الطابع السياحي لمصر ، فإلى جانب ما فيها من تراث قديم ، فإن الاهتمام بالتصميمات المعاصرة يضع الزائر لمصر أمام حلقة متصلة مع حلقات التاريخ .

ولا شك أن لهذا عائده الثقافي إلى جانب عائداته المادية والسياحية .٠


المراجع العلمية

المراجع العلمية بالبحث

الرسائل والبحوث العلمية

١- اسماعيل شوقي اسماعيل : (عوامل اتساق العلاقة الترابطية بين الهيئات والأشكال في اللوحة الزخرفية المتعددة الأسطح)، رسالة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٩١.

٢- ايهاب بسمارك الصيفي: (توظيف الطاقة الكامنة في العناصر التشكيلية لتحقيق البعد الجمالي في انشائيه التصميم)، رسالة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، ١٩٩١م.

٣- حاتم عبد الحميد: (أثر المتغيرات الإدراكية للون علي الوظائف الحركية للحرف الكوفي كمصدر لإثراء التصميمات الزخرفية لطلاب كلية التربية الفنية)، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٩٥م.

٤- حاتم عبد الحميد: (القيم البنائية للخط الكوفي وإمكانية توظيفها في اللوحات الزخرفية لطلاب كلية التربية الفنية)، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان، ١٩٨٧م.

٥- حكمت محمد احمد بركات: (العمارة في المجتمع المصري بين التراث وما بعد الحداثة)، المؤتمر العلمي السابع ، دور التربية الفنية في خدمة المجتمع المصري ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، ١٩٩٩م.

٦- رقية عبده محمود: (أساليب تشكيل العناصر البنائية في النحت البارز في الفن الإسلامي بمصر)، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٨٦.

٧- زينب رافت السجيني: (وظيفة التصوير الجدارى)، مجلة دراسات وبحوث ، العدد الثالث ، بحث منشور، جامعة حلوان ، ديسمبر ١٩٨٠م.

٨- سامي محمد سليمان: (وحدة الفنون الزخرفية التطبيقية والعمارة وعلاقتهما بمفهوم الطراز) ، مجلة دراسات وبحوث ، جامعة حلوان ، المجلد الثامن ، العدد الأول ، فبراير ١٩٨٥.

٩- سامية أحمد مصطفي الشيخ: (الإمكانات التشكيلية لاستخدام الشرائط كوحدات تكرارية في تصميم المعلقات النسجية)، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان ، ١٩٨٧م.

١٠- سعيد سيد حسين: (البعد الثالث في الزخرفة الإسلامية – رؤية متجددة للتراث الإسلامى)، المؤتمر العلمي الرابع، دور التربية الفنية في خدمة المجتمع ، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان ، بحث منشور ، ١٩٩٩م.

١١- عاصم محمد الشاذلي، صفاء محمود عيسى: (نحو هوية متميزة للعمارة المصرية في مواجهة تحديات العصر)، بحث منشور ، مجلة الفن والبيئة ، المؤتمر العلمي الخامس، كلية التربية الفنية، ١٩٩٤م.

١٢- عبد المنعم معوض: (أساليب التصميم الحائطي للواجهات والاسطح المعمارية في القاهرة)، رسالة ماجستير عير منشورة ، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان ، ١٩٨١م.

١٣- مجدي سيد محمود: (رؤية مستقبلية لدور المصمم في تنمية الوعي الفني)، مؤتمر الفن وثقافة المواطن ، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان ، بحث منشور، ١٩٩٢.

١٤- محمد علي محمود: (العلاقة بين المقومات التشكيلية للخط العربي المعاصر والأسس البنائية للتصميمات الزخرفية المسطحة)، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، ١٩٩٥.

١٥- مدحت السيد حسن الصبحي: (تعدد زوايا الرؤية في التصوير الحديث كمدخل تجريبي في إنتاج وتدريس التصوير لطلاب كلية التربية الفنية)، رسالة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، ١٩٩٥.

١٦- مصطفي محمد رشاد: (المقومات التشكيلية والجمالية للخط العربى)، مجلة دراسات وبحوث، جامعة حلوان ، المجلد الثاني عشر، العدد الثاني ، مايو ١٩٨٨.

١٧- مصطفي محمد رشاد: (طراز الخط وموقعه ولونه في الاعلان)، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، ١٩٧٨م.

١٨- نعمات احمد فؤاد: (التغريب – أبعاده – أهدافه – نتائجه)، مؤتمر التربية الفنية والتراث الاقليمي ، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان ، بحث منشور، ١٩٨٩م.

المراجع العربية :

١- أبو صالح الالفي: (الفن الإسلامي – اصوله – فلسفته – مدارسه)، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٩م.

٢- أحمد أحمد يوسف ، محمد عزت مصطفي: (تاريخ الطرز الزخرفية والفنون الجميلة)، طبعة ثانية، القاهرة، ١٩٤٨م.

٣- ابراهيم جمعه : (قصـــة الكتابة العربية) مسلسلة اقرا ، العدد ٥٣ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٩م.

٤- ابـو الحمـد محمود فرغلي: (الدليـل الموجـز لأهـم الاثار الإسلامية والقبطية في القاهرة)، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة، طبعة ثالثة، ١٩٩٦م.

٥- ايهاب بسمارك: (الأســس الجماليــة والانشــائية للتصميم)، دار الكتاب المصري للطباعة والنشر ، القاهرة ،١٩٩٢م.

٦- بول جيوم: (عـلم نفس الجشطلت) ، ترجمة صلاح مخيمر وآخر ، مؤسسة سجل العرب، القاهرة ، ١٩٦٣.

٧- توفيـق احمـد عبد الجواد: (تاريخ العمارة والفنون الاسلامية٣)، مكتبة كلية التربية الفنية.

٨- ثروت عكاشة: (القيـم الجمالية في العمارة الإسلامية)، دار المعارف، القاهرة ، طبعة أولى، ١٩٨١م.

٩- جمال بكرى: (العمـــارة والعمران في مصر على مشــارف القرن ٢١)، مجـلة الثقافة الجديدة، العدد ١٣١، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، أغسطس ١٩٩٩م.

١٠- جمال حمدان: (شخصــية مصــر، دراسة في عبقرية المكان)، الجزء الثالث ، عالم الكتب ، القاهرة، يناير ١٩٨٤م.

١١- حامد شافعي : (معــدلات الأداء في أعمال مقاولات المباني)، اصدار الاتحــاد المصرى لمقاولي التشيد والبناء، طبعة أولى ، القاهرة،١٩٩٨م.

١٢- حسن المسعود: (الخط العربي)، دار نشر فلاماريون ، باريس ، ١٩٨١

١٣- حسن قاسم حبش: (الخــط العــربي الكوفــي)، مطبعة جامعة السليمانية،

العراق ، طبعة أولى ، ١٩٨٠م.

١٤- حمدي خميسي: (التذوق الفني ودور الفنان والمستمع)، دار المعارف ، القاهرة، ١٩٧٥م.

١٥- ذكي صالح: (الخط العربي)، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، مصر، ١٩٨٣.

١٦- رفعت الجادرجي: (اشكالية العمارة والتنظير البنيوي)، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، المجلد السابع والعشرون، العدد الثاني ، أكتوبر / ديسمبر ١٩٩٨م.

١٧- روبرت جيلام سكوت: (أسس التصميم)، ترجمة عبد الباقي محمد ابراهيم ، محمد محمود يوسف ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، طبعة ثانية ، ١٩٨٠م.

١٨- ريتشارد ايتنغهاوزن: (فن التصوير عند العرب)، ترجمة وتعليق د.عيسي سليمان ، سليم طه التكريتي، دار نشر البير سكيرا، جنيف ،١٩٧٤م.

١٩- سعد زغلول عبد الحميد: (العمارة والفنون في دولة الإسلام)، منشأة دار المعارف بالاسكندرية ، طبعة أولى ، ١٩٨٦م.

٢٠- سمير عطا الله: (روائع الخط العربي)، دار عطا الله للطباعة والنشر، بيروت ، لبنان ، ١٩٩٣.

٢١- شحاته عيسى : (القاهرة)، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مكتبة الأسرة ، ١٩٩٨م.

٢٢- صالح لمعي: (القباب ، اشكالها ، مصادرها ، تطورها)، دار الفكر العربي ، بيروت ، ١٩٧٧م.

٢٣- صبحي الشاروني : (الحرف العربي في التصوير الحديث وأصوله في

التراث)، مجلة فكر وفن ، دار البرت تايلا للنشر ، سويسرا ، العدد ٣٣، ١٩٧٩م.

٢٤- عادل مختار : (التنسيق الحضارى احتياج وضرورة)، مقال منشورة بجريدة الاهرام، ١٩٩٤م.

٢٥- عبد الرحيم غالب: (موسوعة العمارة الإسلامية)، المطبعة العربية، بيروت ، طبعة أولى، ١٩٨٨م.

٢٦- عبد العزيز الدالى: (الخطاطه الكتابة العربية)، مكتبة الخانجي ، القاهرة، ١٩٨٠م.

٢٧- عبد العزيز حمودة: (علم الجمال والنقد الحديث)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ١٩٩٩م.

٢٨- عفيف البهنسي : (من الحداثة إلي ما بعد الحداثة في الفن)، دار الكتاب المقدس ، دمشق ، طبعة أولى، ١٩٩٧م.

٢٩- عفيف البهنسي: (ما بعد الحداثة والتراث في العمارة العربية الإسلامية)، عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، المجلد السابع والعشرون ، العدد الثاني ، أكتوبر / ديسمبر ، ١٩٩٨م.

٣٠- عفيف البهنسي: (الجمالية الإسلامية في الفن الحديث)، دار الكتاب العربي ، دمشق ، القاهرة، طبعة أولى ، ١٩٩٨م.

٣١- عفيف البهنسي: (الفن الإسلامي)، دار الفكر ، بيروت ، طبعة أولى ، ١٩٩١م.

٣٢- عفيف البهنسي: (الخط العربي)، دار الفكر ، دمشق ، سوريا ، ١٩٨٤

٣٣- علي السالمي: (السلوك التنظيمي)، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٨٠م.

٣٤- علي المليجي : (البسملة وجماليات التشكيل الخطي) ، مجلة دراسات وبحوث ، جامعة حلوان ، المجلد العاشر ، العدد الخامس ، ديسمبر ، ١٩٨٧.

٣٥- علي رافت : (ثلاثية الإبداع المعمارى - الإبداع الفني في العمارة)، مركز ابحاث انتركونست، مطابع الاهرام ، طبعة أولى ، ١٩٩٧م.

٣٦- غانم قدورى الحمد: (رسم المصحف)، مؤسسة المطبوعات العربية، بيروت ، ١٩٨٢م.

٣٧- ألفت يحيى حموده: (نظـريات وقيـم الجمـال المعمارى)، دار المعارف ، الطبعة الثانية ، القاهرة، ١٩٩٠م.

٣٨- فضل زيادة: (فـي خصـائص الارث الفـني العـربي الإسلامي)، الجماليات العربية ، مجلة الفكر العربي ، معهد الأنماء العربي للنشر ، بيروت ، العدد ٦٧، مارس ١٩٩٢م.

٣٩- القلقشندي : (صحيح الأعشي في صناعة الأنشا)، مطبعة دار الكتب المصرية ، الجزء الثالث ، القاهرة ١٩١٣م.

٤٠- كمال الدين سامح : (لمحـات فـي تاريخ العمارة المصرية)، مطبعة هيئة الآثار المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٦م.

٤١- مايسه محمود داود: (الكـتابات العـربية على الآثار الإسلامية ، من القرن الأول حتي أواخر القرن الثاني عشر للهجرة)، ، مكتبة النهضة المصرية، طبعة أولى ، القاهرة ، يناير ١٩٩١م

٤٢- محسن عطيه : (موضـوعات فـي الفـنون الإسلامية)، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، طبعة ثالثة ، ١٩٩٩م.

٤٣- محمـد عـبد العزيز مرزوق : (الفـنون الزخرفية الإسلامية في مصر قبل الفاطميين)، مكتبة الانجلو، القاهرة ، ١٩٧٤م.

٤٤- محمد دسوقي : (حوار الطبيعة في الفن التشكيلي)، مطبعة نصر الإسلام ، القاهرة، ١٩٩٠م.

٤٥- مصـــطفي عــبد الله شيحه: (دراســات فــي العمارة والفنون القبطية)، مطابع هيئة الاثار المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٨م.

٤٦- ناجي زين الدين : (مصور الخط العربي)، مكتبة النهضة، بغداد ، ١٩٧٤م

٤٧- وزارة الاوقـــــاف المصرية: (مساجد مصر) ، الجزء الأول ، تصميم وطبع مصلحة المساحة المصرية ، طبعة أولى ، ١٩٤٨م.

٤٨- يـــحيى مصـــطفي حمودة: (التشكيل المعمارى) ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٧٢ ؛

٤٩- يحيي وزيرى: (موسوعة عناصر العمارة الإسلامية)، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، طبعة أولى ، ١٩٩٩م.

٣-المراجع الأجنبية :

1- A. Bonne : (State and economics in the middle east), London, 1948.

2- A. Papa douplo: (islam et I, art musliman), Paris, Maznod, 1976.

3- Alexandre Papa douplo: (Islam and muslim art), Harry N, A Brams, Inc, publishers, New York.

4- Blair & Bloom: (The Art and Architecture of Islam), printed by C.S Graphics pte, Singapore,1994.

5- Cantineau: _ Pairs, 1925.

6- Dalujones: (Architecture of the Islamic world), Thames and Hudson LTd, London, 1996.

7- Deborah Pownall: (Architecture of the Islamic world), Thames and Hudson Itd, London, 1996.

8- Duane and sarah preble: (Art forms), Third edition Heprer & Row publishere, New York, 1985.

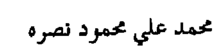
9- Elias : (Modern dictionary, Arabic, English), H.A. ellas, fifth edition.

10- John D. Hoag: (Islamic Architecture), Electa Editrice, Rizzoli International publications, New York, 1987.

11- Roland and Sabrina Michand: (Colour ans symbolism in Islamic Architecture), Thames and Hudsom Itd, London, 1996.



السيرة الذاتية

الاسم:  محمد علي محمود نصره

محل الميلاد: مدينة الزقازيق – محافظة الشرقية

تاريخ الميلاد: ١٦ – ٤ – ١٩٦٧م

الوظيفة: مدرس مساعد بقسم التصميم – كلية التربية الفنية

المؤهلات العلمية :

– حاصل على بكالوريوس التربية الفنية عام ١٩٨٩م بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف.

– حاصل على ماجستير التربية الفنية عام ١٩٩٥م عن رسالة بعنوان العلاقة بين المقومات التشكيلية للخط العربي المعاصر والأسس البنائية للتصميمات الزخرفية المسطحة.

الأنشطة الفنية :

– ورشة عمل مع أطفال معهد الاورام والاطفال الايتام بمحافظة اسيوط ١٩٩٩م.

– شارك في ورشة العمل الدولية والندوة الموازية لصالون الشباب التاسع ١٩٩٧م.

– حصل على منحة مراسم الأقصر من الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٨م.

– مهمة علمية بمعهد كمال الدين بهزاد – أكاديمية الفنون بطشقند– اوزبكستان ٢٠٠١م.

– عضو نقابة الفنانين التشكيليين بالقاهرة.

– عضو رابطة خريجي كلية التربية الفنية.

المعارض :

– شارك في صالون الشباب الدورة التاسعة والعاشرة والحادية عشر والثانية عشر.

– شارك في المعرض القومي للفنون التشكيلية – الدورة الخامسة والعشرون ١٩٩٧م.

– شارك في معرض الجمعية الأهلية للفنون الجميلة ١٩٩٩م.

– شارك في معرض الأعمال الفنية الصغيرة الرابع ٢٠٠٠م.

– شارك في معرض فناني كلية التربية الفنية – باكاديمية الفنون بطشقند – أوزبكستان.

الجوائز :

– شهادة صالون الشباب التاسع ١٩٩٧م.

– شهادة تقدير من معهد كمال الدين بهزاد – طشقند.

– الجائزة الكبرى صالون الشباب الحادى عشر ١٩٩٩م.

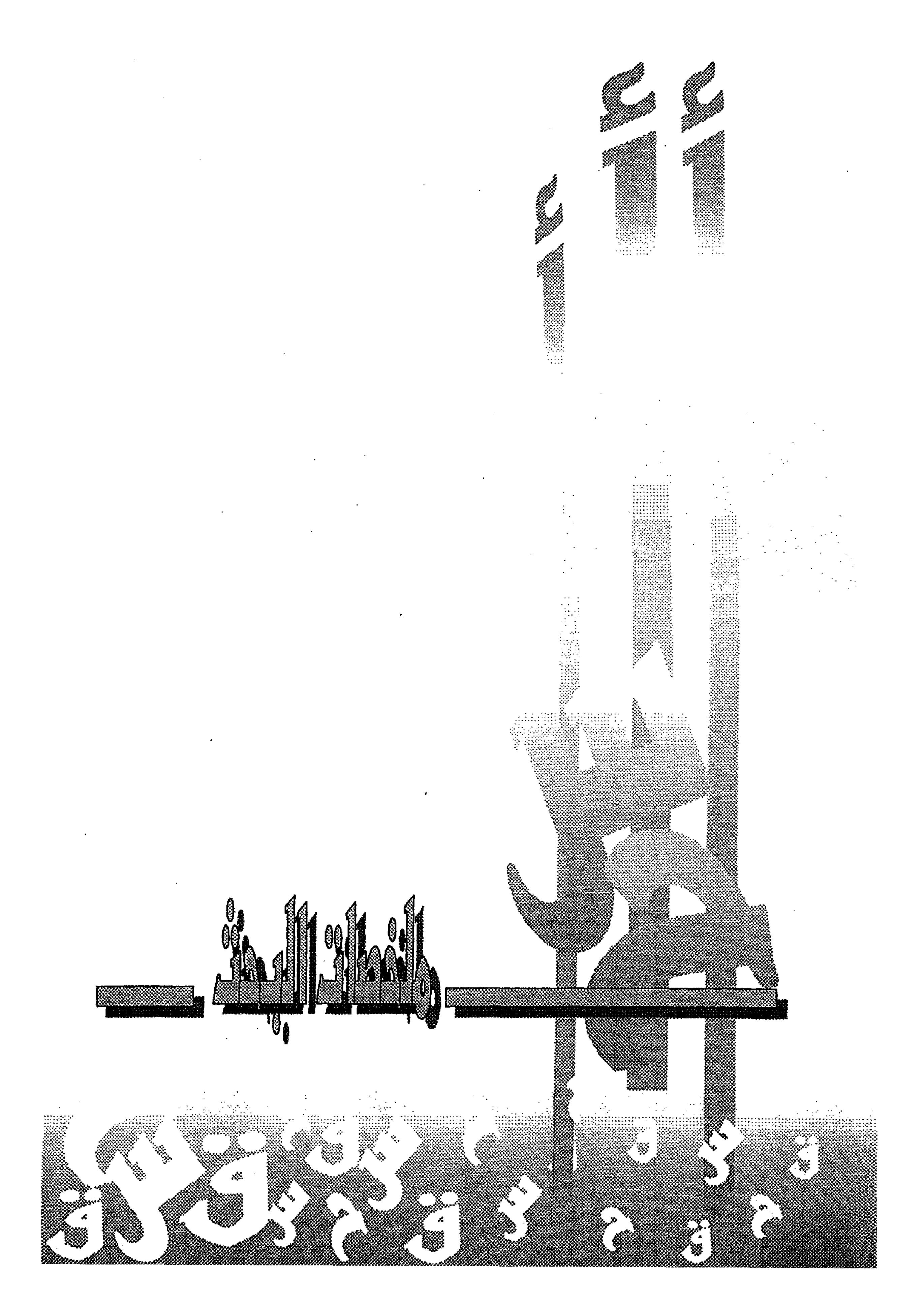
– ميدالية محافظة اسيوط ١٩٩٩م.

– شهادة تقدير من المركز القومي للفنون التشكيلية ١٩٩٧م.

– درع جامعة اسيوط ١٩٩٩م.

المقتنيات :

– المركز القومي للفنون التشكيلية – معهد كمال الدين بهزاد باكاديمية الفنون بطشقند – الهيئة العامة لقصور الثقافة.


والمنشآت الثابتة

ملخص البحث باللغة العربية

جماليات الكتابات العربية في العمارة الإسلامية

كمدخل لتجميل واجهات المباني

يهـدف الـبحث إلى تكشـف أنمـاط العلاقة الترابطية بين واجهات العمارة الإسلامية و الكتابات العربية المضافة لها بغرض إثراء الجانب الجمالي لتلك الواجهات و تحقيـق الهوية المميزة لها ، وذلك من خلال تحليل نخبة من نماذج واجهات العمارة الإسـلامية التراثية التي تنتمي إلى عدة أقطار إسلامية ، كما يهدف أيضا إلى التعرف على إمكانية استثمار تلك العلاقة لإثراء واجهات العمارة المصرية المعاصرة وبخاصة منخفضـة الـتكاليف جماليـا ، وخروجها بصورة جمالية تتفق وثقافة العصر الحالي وتحقق لها الهوية المعمارية المميزة .

(الفصل الأول) :

يتضـمن هـذا الفصل تعريفا بالبحث من حيث خلفية مشكلة البحث وفروضه وأهميـته وأهدافه وحدوده ومنهجيته التي تشتمل على دراستين ، الأولى دراسة نظرية تتمثل في عرض الجوانب التاريخية لتطوير العمارة المصرية وارتباطها بمفهوم الهوية تاريخيـا حـتى الوقـت الراهن ، وعرض الجوانب التاريخية والفنية للفنون الإسلامية وفلسـفتها وبخاصـة الخـط العـربي ، واسـتثماره جماليا في إثراء واجهات العمارة الإسـلامية . و الـثانية دراسة علمية و مقسمة إلى جزأين ، الأول تحليلي و يقوم على تحـليل مختارات من واجهات العمارة الإسلامية المتنوعة بغرض تكشف أنماط العلاقة الـترابطية بيـنها و بيـن الكـتابات العربية المضافة لها ، والثاني تطبيقي و يقوم فيه الـباحث بإجـراء تطبيقات ذاتية لأنماط تلك العلاقة لتوضيح أثرها في إثراء واجهات العمـارة المصـرية المعاصـرة جماليا و بخاصة واجهات العمارة المصرية منخفضة الـتكاليف فـي مدينة ٦ أكتوبر بصورة تتفق وروح و ثقافة العصر الراهن ، و تحقق الهويـة المميـزة لهـا ، كمـا يتعرض هذا الفصل إلى التعريف بمصطلحات البحث بالإضافة إلى الدراسات المرتبطة به .

(الفصل الثاني) :

يتضــمن هذا الفصل تعريفا لمفهوم العمارة و الفنون الزخرفية و العلاقة بينهما و علاقــتهما بواجهــات المــباني ، و يقــدم عرضا تاريخيا لأشكال العمارة المصرية الــتراثية و ارتــباطها بمفهــوم الهويــة مــن خلال عرض للعمارة المصرية القديمة (الفرعونية) ، والعمارة المصرية القبطية ، و العمارة المصرية الإسلامية .

ثــم تعــرض بعــد ذلــك لمشكلة التغريب الذي طرأ عليها بداية من الاحتلال العــثماني و أســبابه و تطوره حتى الفترة الراهنة مرورا بفترة حكم الأسرة العلوية ، وقيــام ثــورة يوليو، والإنفتاح الإقتصادي بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣ م ، وتشييد المدن الجديدة المعاصرة . كمــا يعرض بعد ذلك أهم النماذج لواجهــات المباني في مدينــة ٦ أكتوبر ، ومركزا على المباني الإقتصادية منخفضة التكاليف ، وأهم خامات وتقنيات التشــطيبات الخارجيــة للمــباني المصــرية المعاصرة و ألوانها بالإضافة إلى عرض لمفهوم الهوية المعمارية في ضوء التراث وما بعد الحداثة .

(الفصل الثالث) :

يتــناول هــذا الفصل عرض للرؤى الفلسفية الخاصة بجماليات الفن الإسلامي ونظم إدراك البعد الثالث وسبل تحقيقه من خلال علاقات التباين و التراكب و المناظير الإيزومــترية وتعــدد الزوايا والمنظور المعماري ، ويتعرض بعد ذلك للقيم التصميمية الجماليــة للفــنون الإســلامية وبخاصــة العمارة الإسلامية و الخط العربي و أنواعه ومقوماته التشكيلية والقيم التصميمية الجمالية الخاصة به ، بالإضافة إلى توضيح الدور الزخرفي الذي لعبه في تجميل واجهات العمارة الإسلامية .

(الفصل الرابع) :

قــام الباحث في هذا الفصل بتحليل نماذج واجهات من العمارة الإسلامية التي تحمــل على أسطحها توظيفات جمالية للخط العربي ، وكانت النماذج المختارة للتحليل كالآتي :

واجهـــة المســـجد الأقمر بالقاهرة – واجهة باب الصعايدة في الجامع الأزهر بالقاهــرة – واجهـــة مسجد شاة عباس بأصفهان – واجهة المسجد الجامع بأصفهان – مـــنارة جـــام بأفغانســـتان – واجهة مدرسة الغوري بالقاهرة – واجهة مدرسة شيردار بســـمرقند – واجهـــة مدرســـة شـــيخ الدين جو نبرا بأزمير – واجهة ضريح البخاري بســـمرقند – واجهة من قصر الحمراء بالأندلس . وذلك للتعرف على جماليات العلاقة بيـــن تلك الواجهات و الكتابات العربية المضافة لها ، و يسبق التحليل عرضا لأسباب اختيار تلك النماذج التي اتصفت بالتنوع في مواطنها وتاريخ إنشاءها و الوظيفة المادية لهـــا وأشـــكال الكتابات العربية عليها بالإضافة إلى تنوع تقنيات وخامات تنفيذ الكتابات العـــربية بها ، و يسبق التحليل عرضا لأسباب اختيار تلك النماذج التي اتصفت بالتنوع فـــي موطـــنها وتـــاريخ إنشاءها و الوظيفة المادية لها وأشكال الكتابات العربية عليها بالإضـــافة إلى تنوع تقنيات وخامات تنفيذها بالإضافة إلى تنوع التقنيات و خامات تنفيذ الكتابات العربية بها . كما عرض الباحث أسلوب تحليل محتوى تلك الواجهات والذي قـــام عـــلى ثـــلاث محـــاور رئيسية ، الأول قام على تناول المحاور الإنشائية لكل من الواجهـــة المعماريـــة و الكـــتابات المضافة وعلاقتهما ، والثاني تناول أساليب توظيف الخـــط العـــربي عـــلى الواجهات ، والثالث تناول الأثر الجمالي الناشيء من توظيف الكـــتابات عـــليها. كمـــا تعـــرض الباحث في نهاية الفصل إلى جماليات التضافر بين خصـــائص الكـــتابات العربية وخصائص الواجهات المعمارية الإسلامية التي تمكن من التوصل إليها من خلال التحليلات السابقة .

(الفصل الخامس) :

إختص هذا الفصل بالتطبيقات العملية التي أجراها الباحث ، و يتضمن عرضا لـــلمدخل الخـــاص بتـــلك التطبيقات من خلال عرض أهداف التطبيق واتجاهه وحدوده والعوامل موضع التجريب وإجراءات التطبيق وخطواته، كما تعرض بعد ذلك إلى أحد نمـــاذج العمارة المصرية منخفضة التكاليف بمدينة ٦ أكتوبر بالشرح والتوصيف وذلك لإجـــراء تطـــبيقاته العمـــلية عليه، موضحا أسباب اختياره، ثم عرض بعد ذلك ثلاث

تطبيقات عملية توضح توظيف جماليات الخطوط العربية على هذا النموذج تتفق وثقافة العصر الراهن وتحقق الهوية المعمارية المميزة له.

(الفصل السادس) :

تضـــمن هـــذا الفصل عرضا لنتائج وتوصيات البحث من خلال عرض لأهم نـــتائج الجـــانب الـــنظرى والجـــانب العملى، ومدى تحقيق البحث لأهدافه وفروضه، ونجاحـــه فى التصـــدى لمشـــكلة البحث الخاصة بإستثمار مقومات العلاقة التبادلية بين واجهـــات العمـــارة الإسلامية التراثية والكتابات العربية المضافة لها فى الوصول إلى مداخـــل جديـــدة لتجميل واجهات المبانى منخفضة التكاليف فى مصر، وبصورة تتسم بالمعاصرة وتحقق الهوية والتميز لها. كما عرض الباحث بعد ذلك أهم التوصيات التى يمكـــن أن تفيـــد الباحثين والمهتمين بهذا المجال وتعينهم فى فتح آفاق جديدة للتجريب وتكشف عن بعض المشاكل التى تحتاج إلى البحث للوصول إلى حلول لها.

The researcher presents too the style of analyzing the content of these Facades depending on three main axes the first deals with the structural axes of both architectural Façade and calligraphies and their interrelation ship, the second deals with modes of functioning the Arabic calligraphy on Facades, the third presents the aesthetic effect resulting from functioning calligraphies on Façade. Also , the researcher presented in the end of the chapter aesthetics of both specifications of Arabic calligraphies and Islamic architectural Facade.

Chapter Five :

This chapter is specified to practical of the application approach through targets of application, trends, limitations , Factors of experimentation. Application procedures and stages. Also, presents in detail and of the low cost Egyptian architectural patterns in 6 October City , for the purpose of proceeding practical applications, clearing the reasons of selection, them presentation of three practical applications clearing that the aesthetics functioning of Arabic calligraphies on this pattern accommodate the culture of the present age and achieve the distinguished architectural identity.

Chapter Six :

This chapter includes presentation of the research results and recommendations through presenting the main results of the theoretical and practical sides , and the rate of achievement the research could accomplish and its success to face the problem of investing the factors of the inter relationship between the heritage Islamic architectural Facades and Arabic calligraphies in order to reach new approaches of improving low cost buildings Facades in Egypt, in a way characterized by contemporary and achieve identity and distinguish. Also , the researcher, presents the main recommendations that could benefit researchers and others who are interesting in the field , through opening new horizon of experimentation and discovering some problems that needs research in order to reach solutions.

architect are styles and their relationship with the identity concept through presentation of the ancient (pharoanic) Egyptian architecture, Coptic and Islamic ones. Then, it presents the problem of expatriation since the tarkish occupation and reasons of development until the present period through passing the Olwei dynasty, the revolution of July, the open door economic policy after the 1973 war and the establishment of new contemporary cities. It also presents the main patterns of Facades in 6 October City, concentrating on low cost buildings, main materials , techniques of external Finishing and colours of contemporary Egyptian buildings, besides presentation of the architectural identity concept in the light of heritage and post modernization.

Chapter Three :

This chapter deals with presentation of the philosophical visions of Islamic arts aesthetics, systems of percepting the third dimension and ways of achieving through relationships of variation, complexity , Isometric perspectives and the variety of architectural perspective angels.

The chapter then presents the aesthetic design values of Islamic arts specially Islamic architecture and Arabic calligraphy and their relationship with design values , besides presentation of the Islamic architectural elements & their aesthetics, the development of Arabic calligraphy, types , plastic factors and aesthetic design values, in addition to clarifying the ornamental role they play in the wake of beautifying the Islamic architectural Facade.

Chapter Four :

In this chapter , the researcher analyzer patterns of Islamic architecture Facades having on roofs aesthetic functions of Arabic calligraphy , and the selective patterns of analysis were as follows: Al Akmar mosque Facade in Cairo, Facade of Bab El Saayda in Al Azhar Mosque in Cairo, Facade of Shah Abbas in Asfahan, Al Gamee Mosque in Asfhan, Jam Minerate in afganestan, Facade of Al Gory school in Cairo, Facade of Sherdar school in Samarkand, Facade of Sheikh El Din Gonbra school in Azmir, Façade of El Bokhary tomb in Samarkand and Facades of Kar El Hamra in Andalus, for the purpose of acknowledging the aesthetics of the relationships among these Facades and the Arabic calligraphies .

Summary Of The Research

The research aims at discovering styles of the linking relation ship among Islamic Façade of buildings and Arabic calligraphies added in order to enrich the aesthetic side of these Facades and achieve its distinguished identity , through analyzing selective patterns of heritage Islamic Facades of some Islamic countries. It also leads to acknowledge the capability of investing this relationship to enrich the contemporary Egyptian Facades specially aesthetically low cost ones for the purpose of reaching an aesthetic picture that keeps pace with culture of the present age and achieve its distinguished architecture identity.

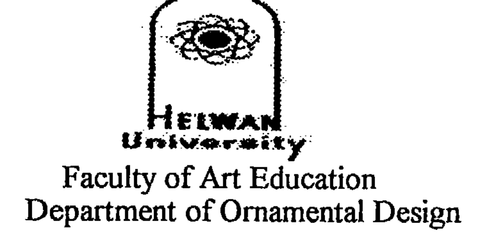
In order to achieve that, the study is divided into six chapters as follows:

Chapter One :

This chapter includes a research acknowledgement like the problem background, propositions, importance, targets, limitations and curriculum it comprises two studies , the first which is theoretical presents the historical sides of the Egyptian architecture development and their relationship with identity historically uppity now in addition to presenting historical artistic sides of the Islamic arts and its philosophy specially Arabic calligraphy and aesthetically investment in order to enrich the Islamic Facades , and the second , practical study is divided into two parts: the first is analytical depending on analyzing selections of variable Islamic Facades for the purpose of discovering styles of linking relationship between them and the Arabic calligraphies, the second is applied , where the researcher applies self applications of styles of this relationship to clear their effect to enrich the contemporary Egyptian Facades aesthetically specially those low cost ones in the city of 6 October in picture that keeps pace with the soul and culture of the present age, and achieve its distinguished identity... also the chapter presents definitions of the research terms and the relative studies.

Chapter Two :

This chapter comprises a definition of architecture concept ornamental arts and the relationship between them and Facades... it also presents historical presentation of the heritage Egyptian



Faculty of Art Education
Department of Ornamental Design

AESTHETICS OF ARABIC CALLIGRAPHY IN ISLAMIC ARCHITECTURE AS AN APPROACH TO DECORATE BUILDINGS FAÇADE

Prepared By
Mohamed Aly Mahmoud Nassrah
Assistant teacher – ornamental Design
Department for Gaining the philosophy doctorate
in art education – specification : Design

Supervised by

Prof. Mona M. El Agami
Faculty Of Art Education – Cairo

Prof. H. Ehab Bismark El- Sefi
Faculty Of Art Education – Cairo

2001

